100 maisons célèbres du XXe siècle

PLANS, COUPES ET ÉLÉVATIONS

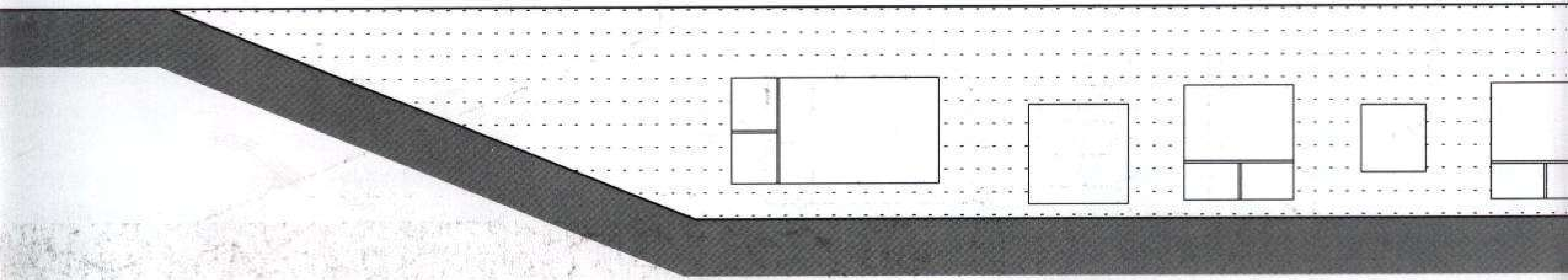
Colin Davies

Offert
Un CD avec
les pl

EDITIONS
LE MONITEUR

Sommaire

Introduction





Villa Savoye

La maison d'architecte individuelle constitue une catégorie à part dans la production artistique et culturelle, peut-être comparable en cela à la peinture de paysage, au film documentaire ou au roman romantique. Le fait que les maisons remplissent aussi une fonction pratique – qu'elles soient, en fait, essentielles à la survie dans la plupart des régions du monde – peut nous entraîner à les considérer sous un angle particulier. Ainsi, on pourrait être tenté de classer parmi les maisons essentielles du XXe siècle des habitations vernaculaires ou produites en série – la *tract home* (la maison type des lotissements américains), le cottage anglais ou la maison d'été suédoise. Il est certain que ces maisons « ordinaires » influent davantage sur le quotidien de la plupart des gens que n'importe laquelle des « maisons-clés » présentées dans ce livre. Dans une histoire mondiale exhaustive de la maison du XXe siècle, la maison d'architecte individuelle n'aurait qu'une place marginale.

Mais le propos de ce livre n'est pas de dresser une histoire mondiale exhaustive. Son objet est plus restreint mais non moins intéressant : un choix relativement limité de maisons formant ce que l'on pourrait appeler l'« idéal » artistique (un corpus d'œuvres obéissant à des critères généralement admis). Les maisons décrites dans cet ouvrage sont célèbres ; pour des raisons spécifiques à chacune, elles ont fait l'objet de nombreuses publications et sont entrées dans l'histoire de l'architecture.

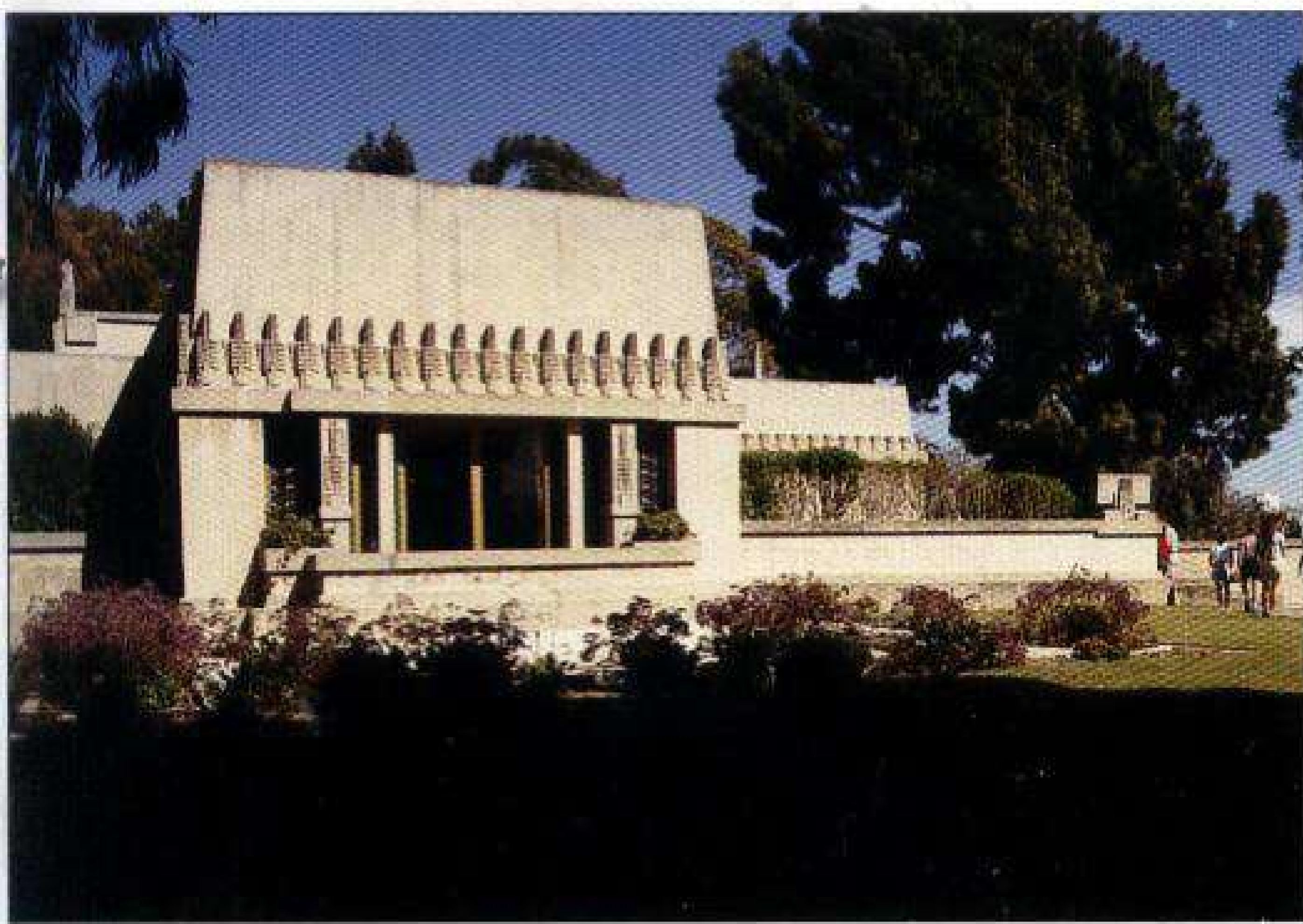
L'« idéal », en architecture comme dans tout art, est une chose imparfaite, sujet à déformations et injustices. Mais cela ne signifie pas qu'il soit inutile. En fait, il est essentiel au progrès de l'art. Sans lui, le discours sur l'architecture – dans les livres et les expositions, dans les cabinets d'architecture et les salles de réunions et plus encore dans les écoles d'architecture – serait grandement appauvri. L'« idéal » est un fonds de connaissances communes qui unit les architectes du monde entier et constitue leur identité collective. Lorsqu'un architecte prononce « villa Savoye », un autre perçoit aussitôt une image et se remémore en même temps des dizaines de conversations tenues dans des salles de conférences, devant des tables à dessin ou des écrans d'ordinateur. Une connaissance approfondie des bâtiments « idéaux », non de leur nom et de leur photographie, mais



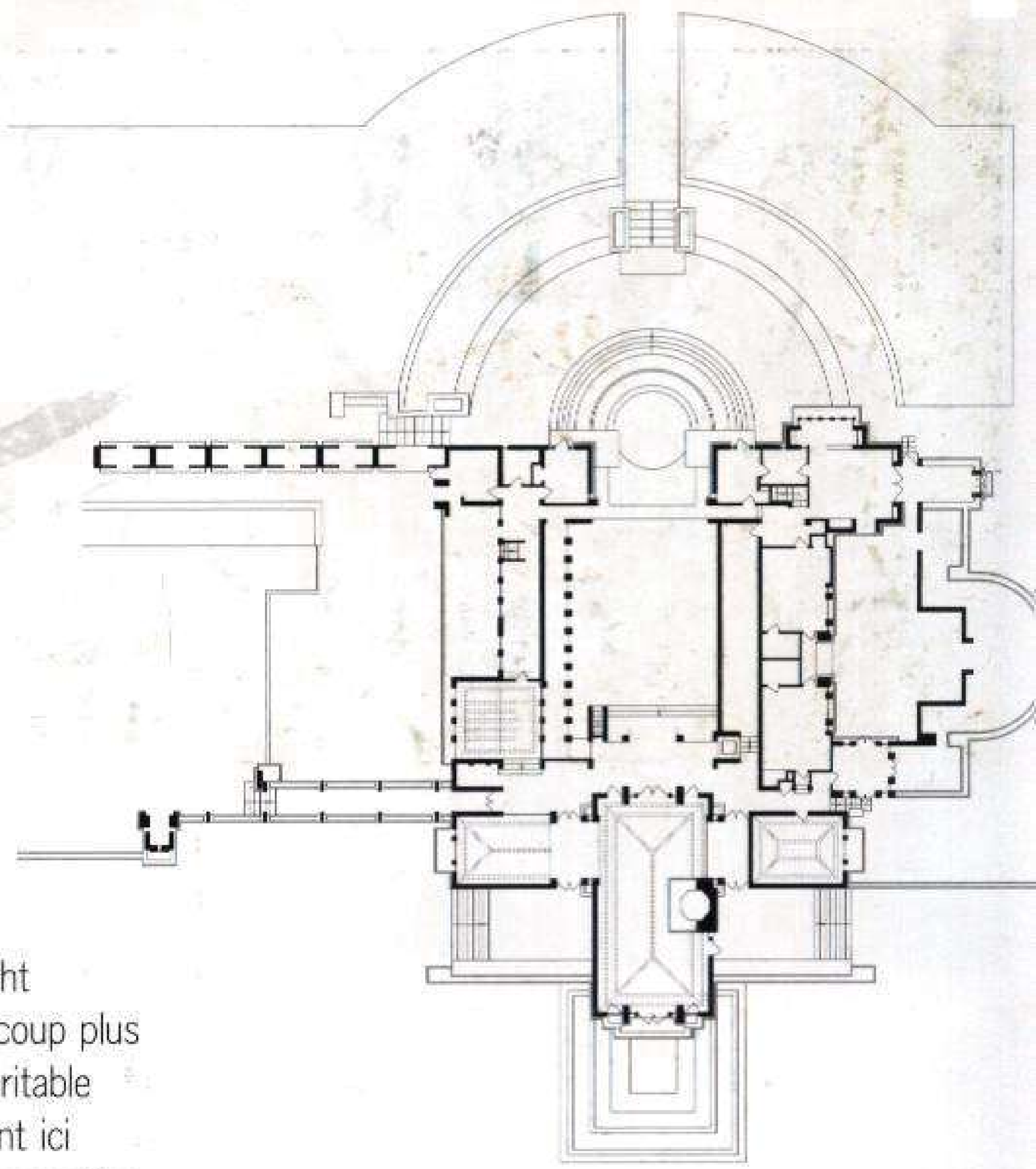
Lovell Beach House

Lovell Health House





Maison Barnsdall



Maison Barnsdall

de leur anatomie détaillée, est essentielle à tout architecte et étudiant en architecture digne de ce nom. Ce livre offre les moyens d'acquérir cette connaissance. Il ne parle que de maisons mais celles-ci sont des laboratoires d'architecture qui permettent de tester des idées nouvelles et expérimentales pour que l'art progresse. Une histoire des maisons du XX[e] siècle est un condensé de l'histoire de l'architecture du XX[e] siècle.

L'admission d'une œuvre dans la sphère de l'« idéal » dépend évidemment de sa qualité et de son originalité. L'histoire de l'architecture ne porte généralement pas aux nues le manque d'imagination et l'incompétence. Mais la qualité et l'originalité ne sont pas les seuls critères de légitimation. La paternité de l'œuvre est un élément important souvent pris en considération. Toute maison conçue par un génie reconnu comme Le Corbusier, par exemple, a toutes les chances de devenir un modèle tandis qu'une autre qui brille par son originalité mais a été réalisée par un architecte inconnu risque de sombrer dans l'oubli. C'est pour cette raison que la place occupée dans ce livre par les travaux de « créateurs de formes » tels que Le Corbusier, Frank Lloyd Wright ou Ludwig Mies van der Rohe est beaucoup plus grande que ne le justifierait l'ampleur véritable de leur production. Leurs œuvres figurent ici parce qu'elles sont indiscutablement des modèles.

Les architectes célèbres se connaissent souvent les uns les autres, non seulement de réputation, mais également de façon personnelle, voire amicale. On peut partir de n'importe quelle maison de cette collection et, dans un mouvement centrifuge, tisser une toile mondiale de filiations architecturales. Prenons, par exemple, les quatre maisons de Los Angeles construites dans les années 1920. Deux eurent le même client, le Dr Philip Lovell, et les deux autres furent conçues par le même architecte, Frank Lloyd Wright. La femme du Dr Lovell était une amie d'Aline Barnsdall, cliente de l'une des maisons de Wright. Rudolph Schindler, l'architecte de la Lovell Beach House (p. 50-51), et Richard Neutra, l'architecte de la Lovell Health House (p. 68-69), tous deux autrichiens, étaient amis et collègues de longue date. Et tous deux avaient travaillé pour Wright sur la maison Barnsdall (p. 40-41), Schindler en tant qu'architecte coordinateur, et Neutra comme



Maison Tugendhat


Maison VI


Maison Chamberlain

paysagiste. Neutra a également conçu le jardin de la Lovell Beach House.

Avant d'émigrer en Amérique, Schindler et Neutra avaient été les élèves du grand protomoderniste autrichien Adolf Loos, dont deux maisons, la maison Moller (p. 60-61) et la maison Müller (p. 74-75), sont présentées dans ce livre. Le célèbre essai théorique de Loos, *Ornement et crime*, fut publié en français en 1920 dans la revue *L'Esprit nouveau*, dirigée par Le Corbusier. Celui-ci avait travaillé pour Peter Behrens à Berlin, tout comme Walter Gropius et Mies van der Rohe. Ces deux derniers furent directeurs de l'école du Bauhaus d'où sortirent de nombreux architectes célèbres, dont Marcel Breuer, qui émigra en Angleterre puis en Amérique où il rejoignit Gropius à Harvard et conçut plusieurs maisons, dont la maison Chamberlain (p. 102-103). Harry Seidler, un élève de Breuer, participa à la conception de la maison Chamberlain avant d'émigrer en Australie où il dessina les plans de la maison de sa mère, très influencés par Breuer, la maison Rose Seidler (p. 110-111), dont on peut affirmer qu'elle modifia le cours de l'histoire de l'architecture dans ce pays. Et ainsi de suite – tout cela ressemble peut-être à une coterie, mais s'apparente plus à un organisme vivant et en développement qu'à un relevé statistique inerte.

Toutes les histoires de l'art relèvent jusqu'à un certain point de réseaux de ce genre. Elles privilégient aussi certains styles et certains mouvements, parfois sans commune mesure avec leur popularité ou l'étendue de leur influence à l'époque. Dans l'architecture du XXe siècle, le style ainsi mis en avant est le modernisme. La plupart des historiens conviendront que le modernisme a été le style caractéristique du siècle. Par conséquent, il y a plus de maisons modernistes dans ce livre que ne le justifierait une approche purement statistique. D'autres styles sont souvent définis en relation avec le modernisme – prémodernisme (la maison Orchards d'Edwin Lutyens, p. 24-25), postmodernisme (la maison Vanna Venturi, p. 142-143) ou néomodernisme (la maison VI d'Eisenman, p. 160-161).

Avant la Seconde Guerre mondiale, le modernisme était un style européen d'avant-garde représenté par une part infime de l'ensemble de la production architecturale. Mais quelques pionniers du modernisme comme


Pavillon de l'Esprit nouveau



Orchards



Maison Vanna Ventu
venturi

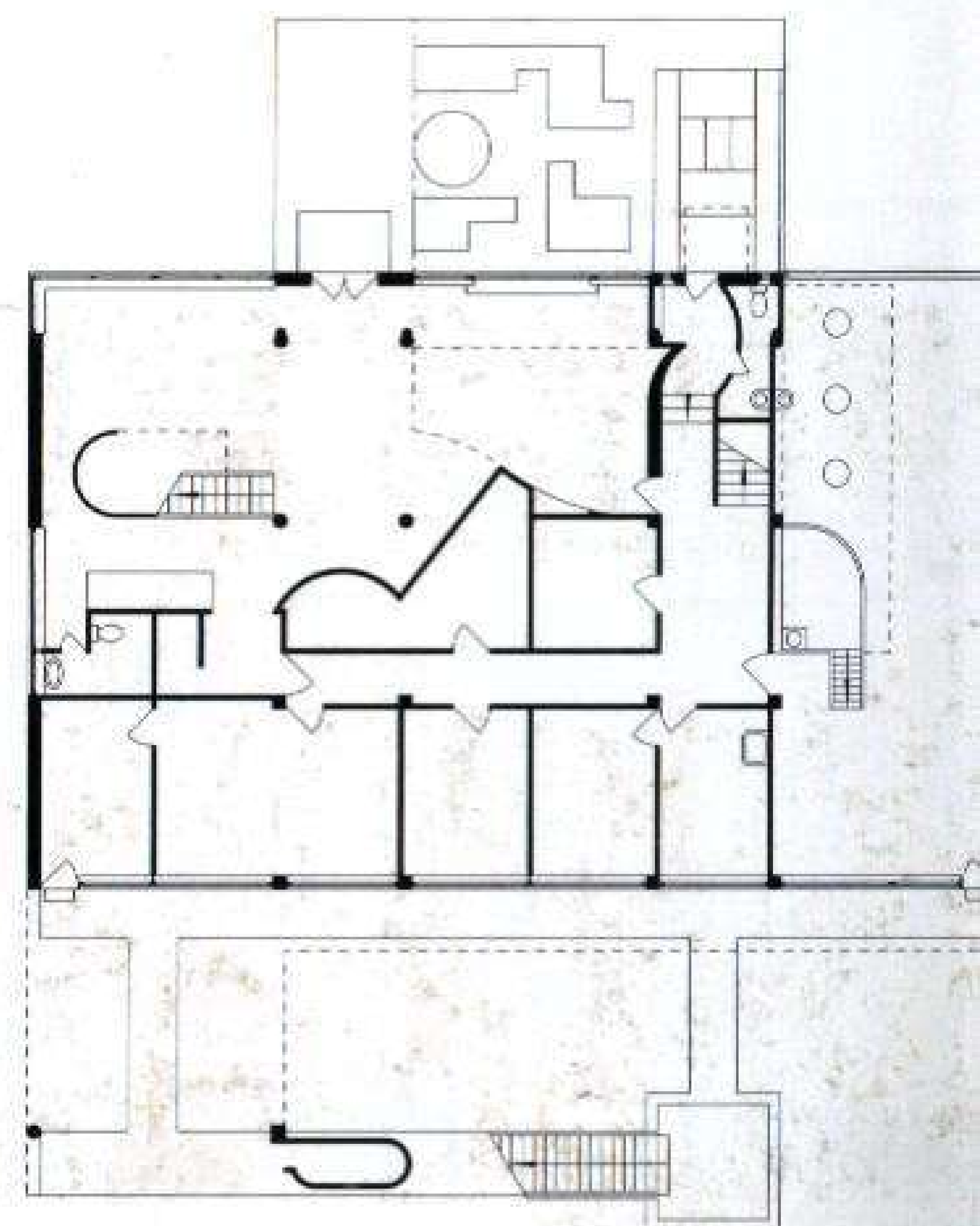
Gropius et Mies émigrèrent alors en Amérique pour fuir l'Allemagne nazie et furent accueillis par des arbitres du goût architectural tels que Philip Johnson et Henry Russell Hitchcock. C'est en partie en raison de ce déplacement d'influence culturelle que des émigrés de la première heure comme Schindler et Neutra firent l'objet d'une réévaluation rétrospective et furent admis dans le sérail. Après la guerre, le monde de la grande entreprise en Amérique adopta le modernisme, dont l'influence s'accrut jusqu'à devenir une orthodoxie, à l'instar du christianisme après son adoption par l'Empire romain.

Le modernisme était un mouvement progressiste, plus intéressé par l'invention que par la tradition. Ses sources d'inspiration étaient la machine et ses produits. Il voulait refonder l'architecture sur de nouvelles bases, rationnelles et fonctionnelles, et transformer la société en résolvant le conflit entre vie quotidienne et industrie mécanisée. Mais la maison était et demeure le dernier et le plus puissant bastion de la tradition. L'univers domestique est profondément conservateur et c'est pourquoi le concept de Le Corbusier selon lequel la maison devrait être une « machine à habiter » a, aujourd'hui encore, des accents provocateurs. Plusieurs maisons présentées dans ce livre sont des tentatives de réconciliation de la modernité et de la vie domestique ; dans leur conception se joue un drame culturel où la modernité finit généralement par triompher.

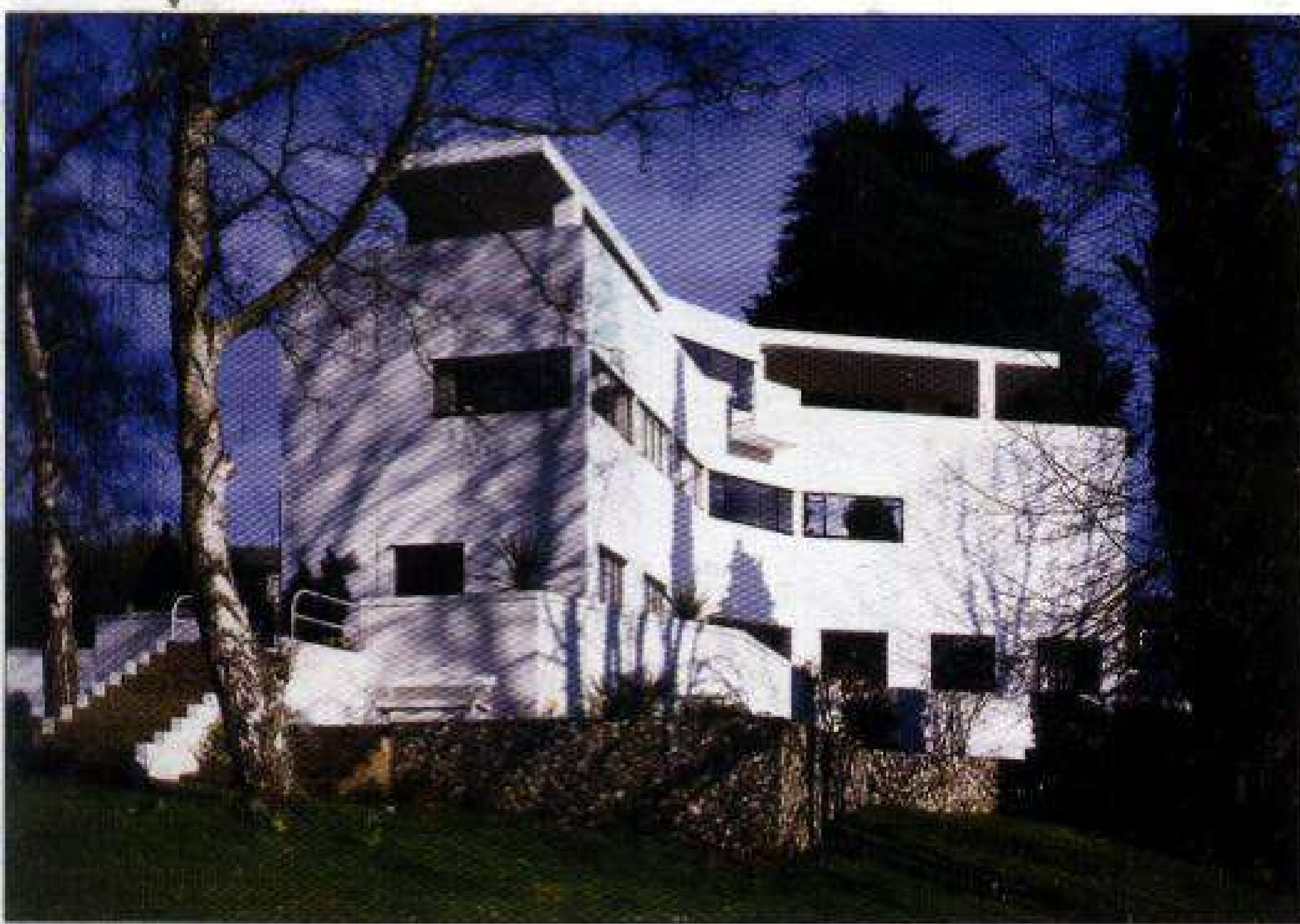
Huit des maisons étudiées dans ce livre sont de Le Corbusier et toutes sont autant de défis architecturaux. Le pavillon de l'Esprit nouveau (p. 48-49) et la maison du Weissenhof (p. 56-57) furent toutes deux construites pour des expositions et n'eurent donc pas de clients au sens habituel du terme. Il s'agissait de prototypes destinés à être produits en série. Le pavillon est ce que l'on peut appeler un « module », pouvant être empilé pour former un immeuble d'habitation de plusieurs étages. Mais les maisons conçues par Le Corbusier pour des clients fortunés, telles la villa Savoye (p. 80-81) et la villa Stein-de Monzie (p. 54-55), n'étaient pas moins révolutionnaires. Malgré toute sa rhétorique propagandiste sur l'âge industriel, Le Corbusier était un artiste et non un technologue. Le matin, il peignait des natures mortes puristes et, l'après-midi, il dessinait des maisons qui finirent par être qualifiées de « puristes ». Ce n'étaient pas tant



Maison Rose Seidler



Villa Stein-de Monzie



High and Over



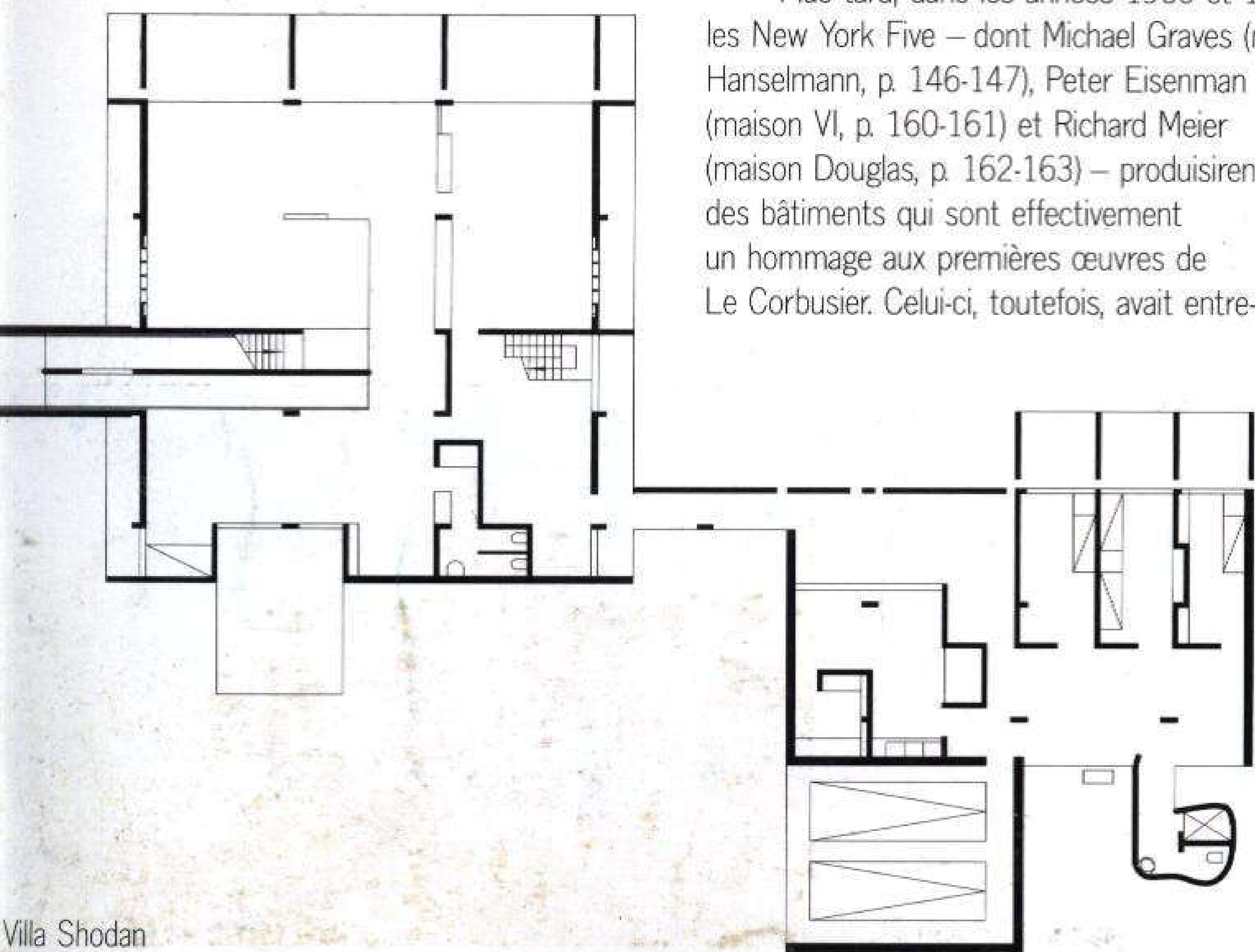
Maison Wolf

des machines à habiter que des œuvres d'art à habiter dans lesquelles le style moderniste s'exprimait pour la première fois avec une intensité aiguë. Les plans ouverts, les structures en béton armé et les formes géométriques sans ornements n'étaient pas entièrement nouvelles en 1927 mais, désormais, on les trouvait dans des maisons et non dans des usines, des écoles d'art ou des immeubles de bureaux. Les villas puristes eurent une influence énorme. Les maisons modernistes anglaises des années 1930, telles High and Over d'Amyas Connell (p. 72-73) et la Sun House de Edwin Maxwell Fry (p. 88-89), auraient été inconcevables sans l'apport de Le Corbusier. La maison de Denys Lasdun dans Newton Road (p. 98-99) est presque une copie de la villa Cook de Le Corbusier.

Plus tard, dans les années 1960 et 1970, les New York Five – dont Michael Graves (maison Hanselmann, p. 146-147), Peter Eisenman (maison VI, p. 160-161) et Richard Meier (maison Douglas, p. 162-163) – produisirent des bâtiments qui sont effectivement un hommage aux premières œuvres de Le Corbusier. Celui-ci, toutefois, avait entre-temps évolué, abandonnant le purisme pour explorer le potentiel architectural de matériaux plus bruts et de formes plus irrégulières dans des bâtiments tels que la villa Shodan (p. 130-131) et les maisons Jaoul (p. 132-133), qui servirent à leur tour de références à d'autres architectes, comme Louis I. Kahn et Tadao Ando.

Comme nous l'avons vu avec Schindler et Neutra, l'excellence artistique agit parfois rétrospectivement. La fascination exercée par l'architecture du Le Corbusier de la maturité incite à s'interroger sur son origine et à la chercher dans son œuvre antérieure. La villa Schwob de 1917 (p. 34-35) est plus une curiosité néoclassique qu'un chef-d'œuvre du modernisme mais notre compréhension de Le Corbusier s'en trouverait appauvrie si nous ne la connaissions pas.

Mies van der Rohe était un architecte très différent de Le Corbusier mais n'en était pas moins un artiste et un moderniste. Son architecture était plus austère et intellectuelle, moins fondée sur l'instinct et l'émotion, ce qui explique peut-être les résistances qu'elle rencontra dans la sphère domestique. La maison Wolf (p. 58-59) et la maison Lange (p. 62-63) sont toutes deux en un certain sens des réalisations



Villa Shodan



Villa Schwob



Maison Douglas

douglas

partielles de son projet de maison de campagne en brique de 1923, qui est davantage une composition spatiale abstraite qu'un véritable habitat. La maison Tugendhat (p. 78-79) s'inscrit également dans la logique d'un autre projet, le célèbre pavillon de Barcelone, un bâtiment purement cérémoniel et symbolique. Mais l'une des maisons de Mies s'est retrouvée à la tête, pour ainsi dire, d'une famille élargie. Il s'agit de la maison Farnsworth de 1951 (p. 112-113). Dans la simplicité et le raffinement extrêmes de ce bâtiment, l'une des fonctions véritables de la maison individuelle conçue par un architecte apparaît clairement : représenter une idée architecturale sous sa forme la plus pure et la plus parfaite possible. La maison Farnsworth est un condensé de tous les grands thèmes architecturaux de Mies : clarté structurelle, souplesse spatiale, transparence – au sens littéral et conceptuel – et classicisme.

Les nombreuses descendantes de la maison Farnsworth comprennent la maison Johnson (p. 108-109), celle-ci achevée en réalité avant celle-là, les Case Study Houses californiennes de Craig Ellwood et de Pierre Koening (p. 120-121 et 134-135), la maison de Ronnie Tallon à Dublin (p. 152-153) et la maison Cho en Dai à Kawana, au Japon, de Norman Foster (p. 212-213). De manière moins évidente, la maison Farnsworth a également influencé d'autres réalisations, comme la maison de Jørn Utzon à Hellebaek (p. 118-119), ou même la Furniture House de Shigeru Ban (p. 218-219).

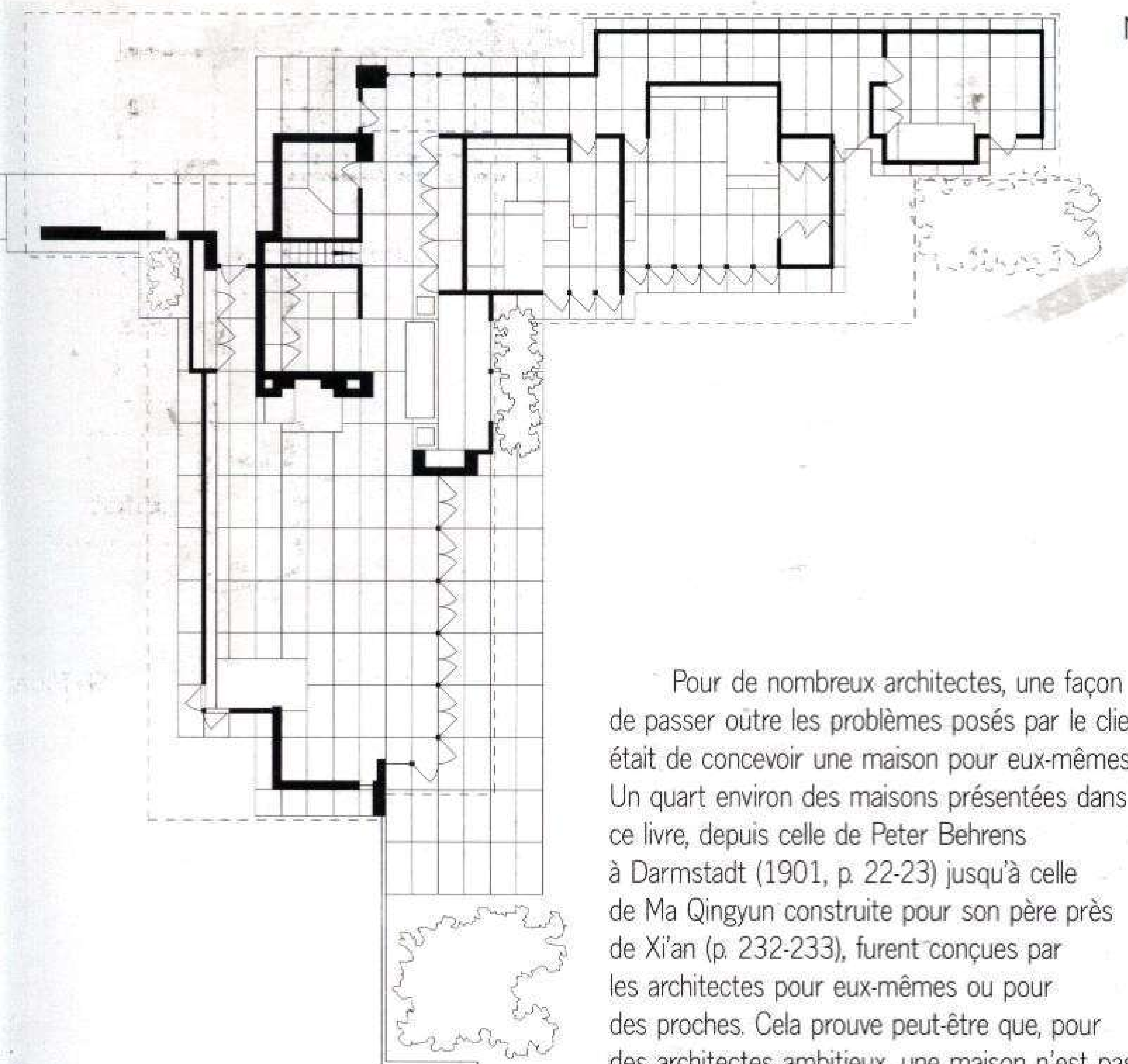
La maison Farnsworth illustre aussi un secret coupable de l'histoire de la maison d'architecte individuelle : les clients totalement satisfaits sont plutôt rares. Certes, certains d'entre eux furent de véritables mécènes, volontiers disposés à collaborer à la création d'une œuvre d'art. Les clients de Louis I. Kahn, par exemple, acceptaient apparemment de bon gré de devenir ses élèves et de pardonner à leur professeur lorsqu'il disparaissait des mois durant pour travailler à des projets plus importants. Mais plusieurs autres, à l'instar d'Edith Farnsworth, ne se résignèrent pas à payer plus qu'ils n'en avaient l'intention pour une maison qu'ils n'aimaient pas. Le Corbusier et Frank Lloyd Wright furent particulièrement impitoyables à cet égard et peut-être est-ce une des raisons plutôt négatives de la place éminente qu'ils occupent dans le sérail.



Maison Farnsworth



Maison Cho en Dai



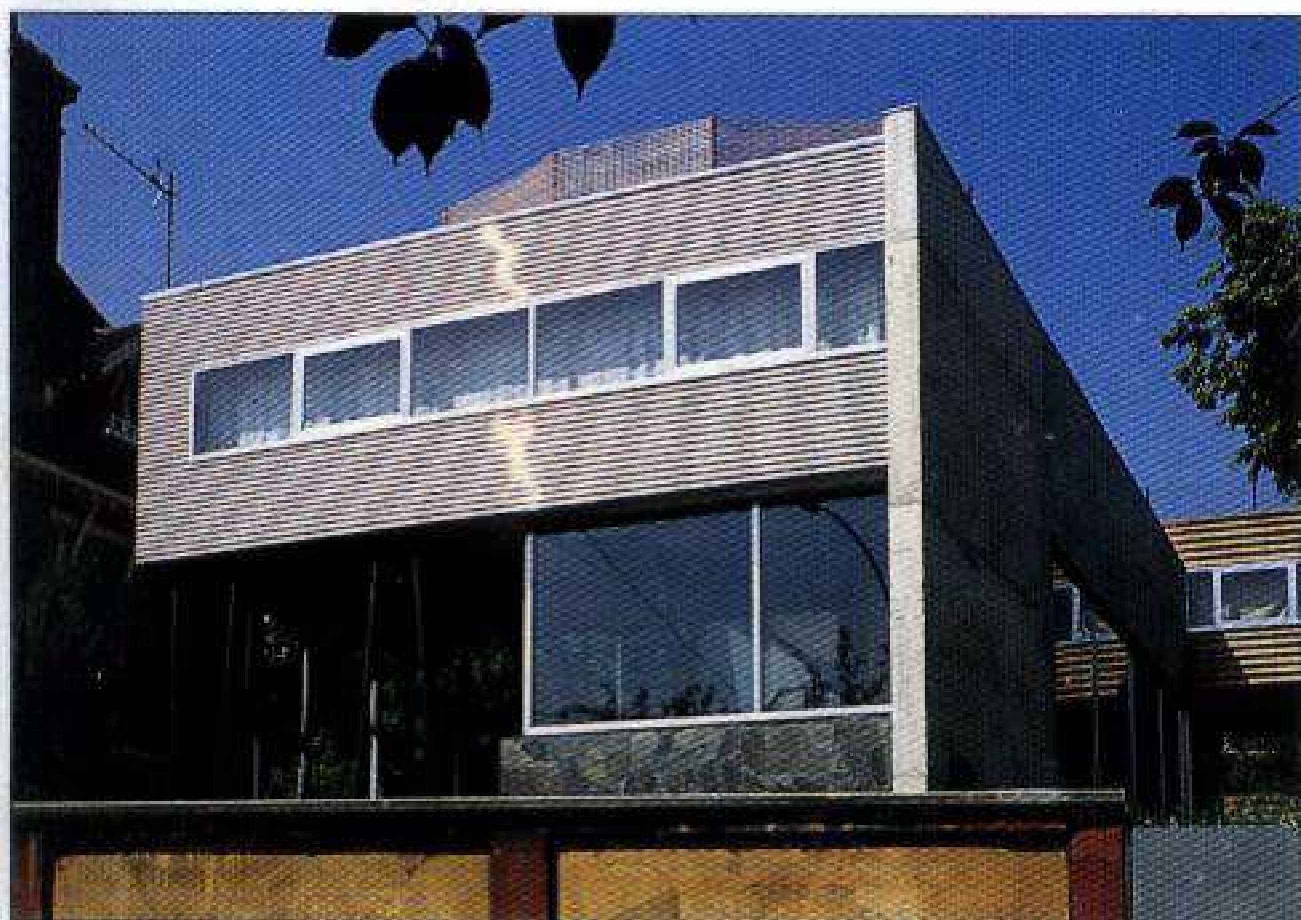
Maison Jacobs

Pour de nombreux architectes, une façon de passer outre les problèmes posés par le client était de concevoir une maison pour eux-mêmes. Un quart environ des maisons présentées dans ce livre, depuis celle de Peter Behrens à Darmstadt (1901, p. 22-23) jusqu'à celle de Ma Qingyun construite pour son père près de Xi'an (p. 232-233), furent conçues par les architectes pour eux-mêmes ou pour des proches. Cela prouve peut-être que, pour des architectes ambitieux, une maison n'est pas tant un dialogue avec un client qu'une projection de leur future carrière.

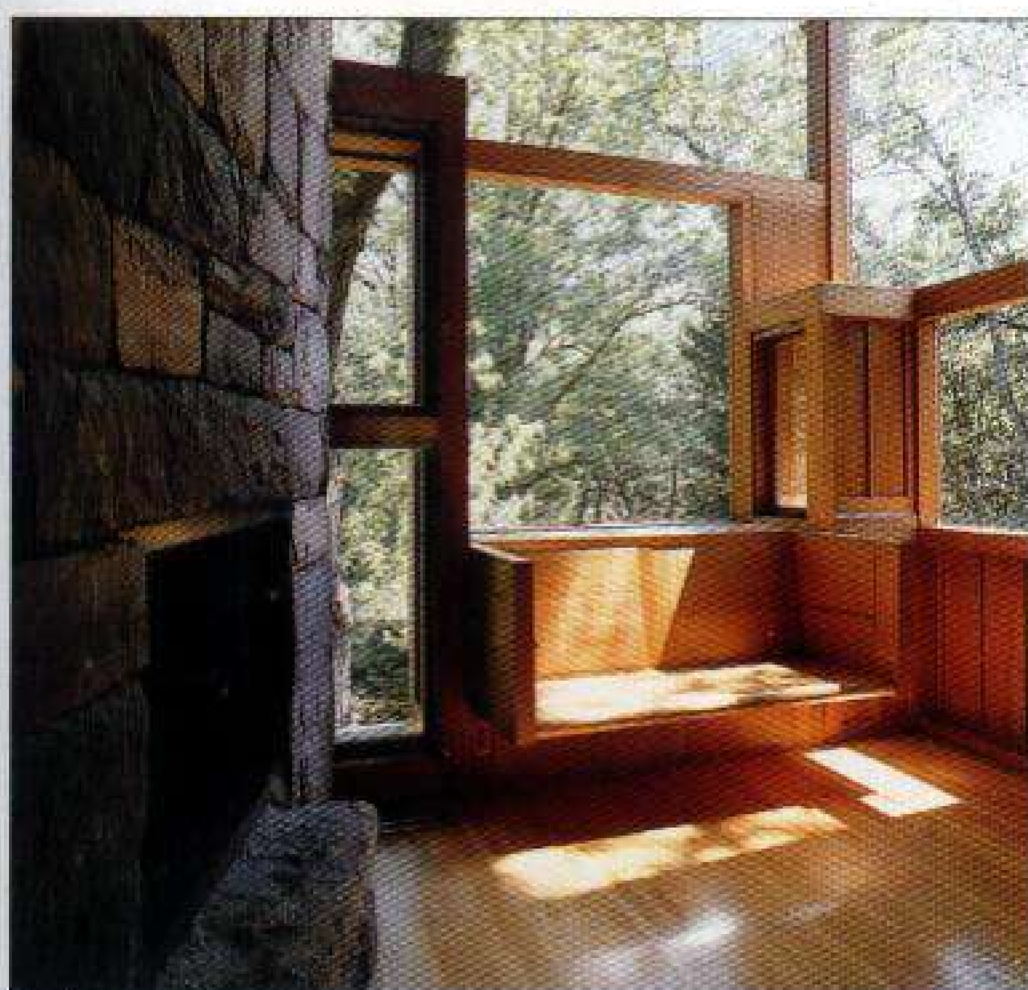
Pour l'histoire de l'architecture, le modernisme de Le Corbusier, de Mies et de leurs disciples domine le siècle. Pourtant, il n'a pas réussi à gagner la faveur du grand public. Il demeure la passion d'une minorité. Un cynique pourrait avancer que si tant de maisons conçues par les architectes pour eux-mêmes figurent au palmarès, c'est que personne d'autre n'en voulait. Le modernisme européen est à la fois la plus grande réussite de la profession et son plus grand échec. Mais le « modernisme », s'il faut l'appeler ainsi, du troisième des grands créateurs de formes, Frank Lloyd Wright, est différent.

Wright construisait des bâtiments bien avant le début du siècle et le modernisme européen était pour lui un rival arrivé sur le tard. Son génie consistait à inventer de nouvelles formes qui semblaient avoir toujours été là. Il rendit caduque l'opposition entre tradition et modernité, et le grand public n'accueillit pas son architecture d'un œil soupçonneux mais avec un sourire spontané. La première des maisons de Wright présentée dans cet ouvrage est la maison Robie (p. 32-33), incarnation de son style Prairie. Elle possède toute la liberté spatiale d'une villa de Le Corbusier sans en avoir l'austérité parfois déroutante. Bien qu'elle utilise des matériaux nouveaux – l'acier et le béton – et des formes nouvelles, tels les longs toits en porte-à-faux, elle est également chaleureuse et centrée autour d'une cheminée. Et sans s'inscrire dans la tradition classique ou gothique, elle ne rejette pas pour autant l'ornement.

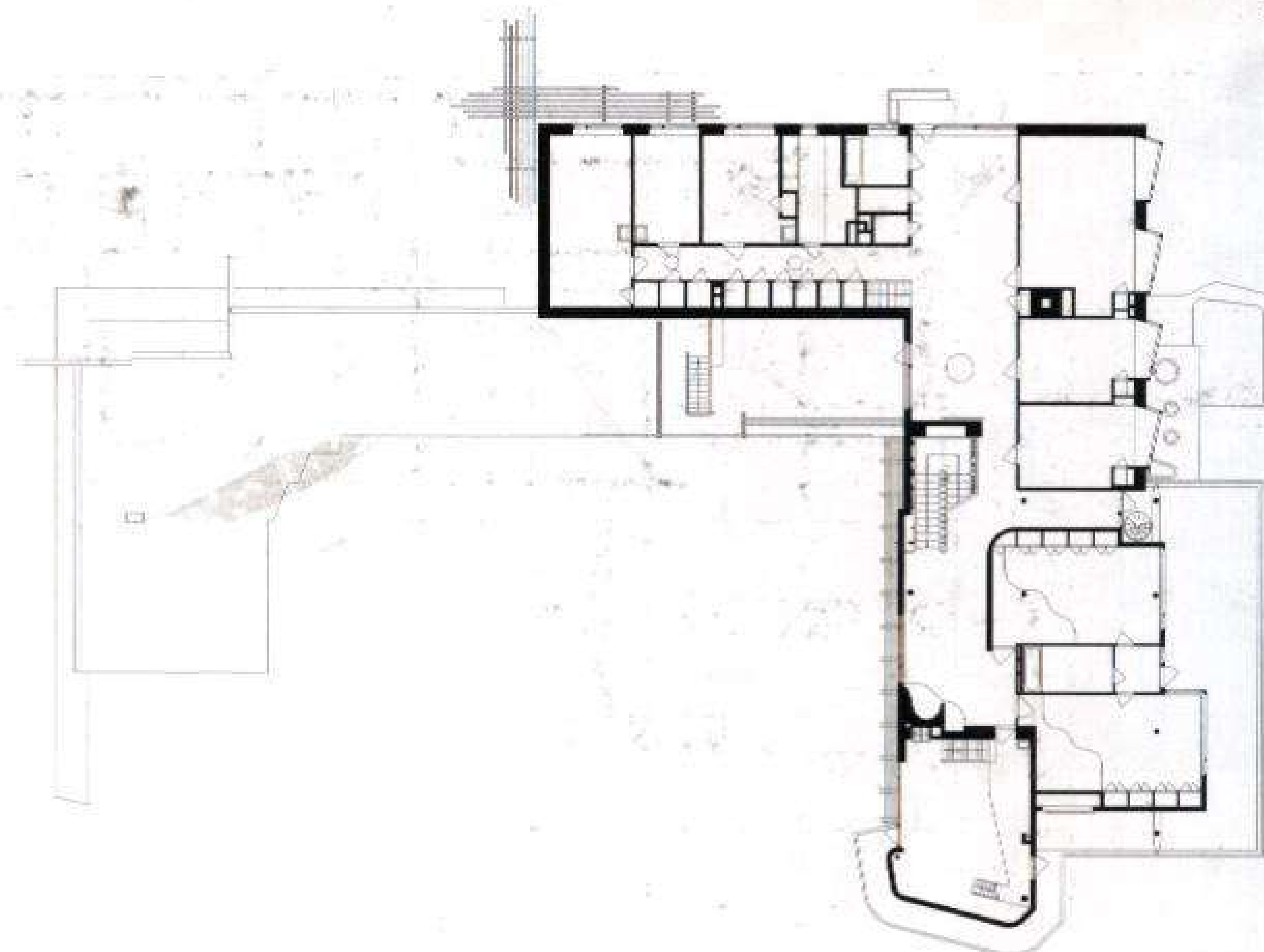
Cinq des maisons de Wright incluses dans ce livre sont de styles complètement différents, bien que rapprochées dans le temps et l'espace, comme la maison Barnsdall et la maison Ennis (p. 42-43), et cela donne la mesure de la fertilité de son imagination architecturale. Si Fallingwater



Villla Dall'Ava



Maison Fisher

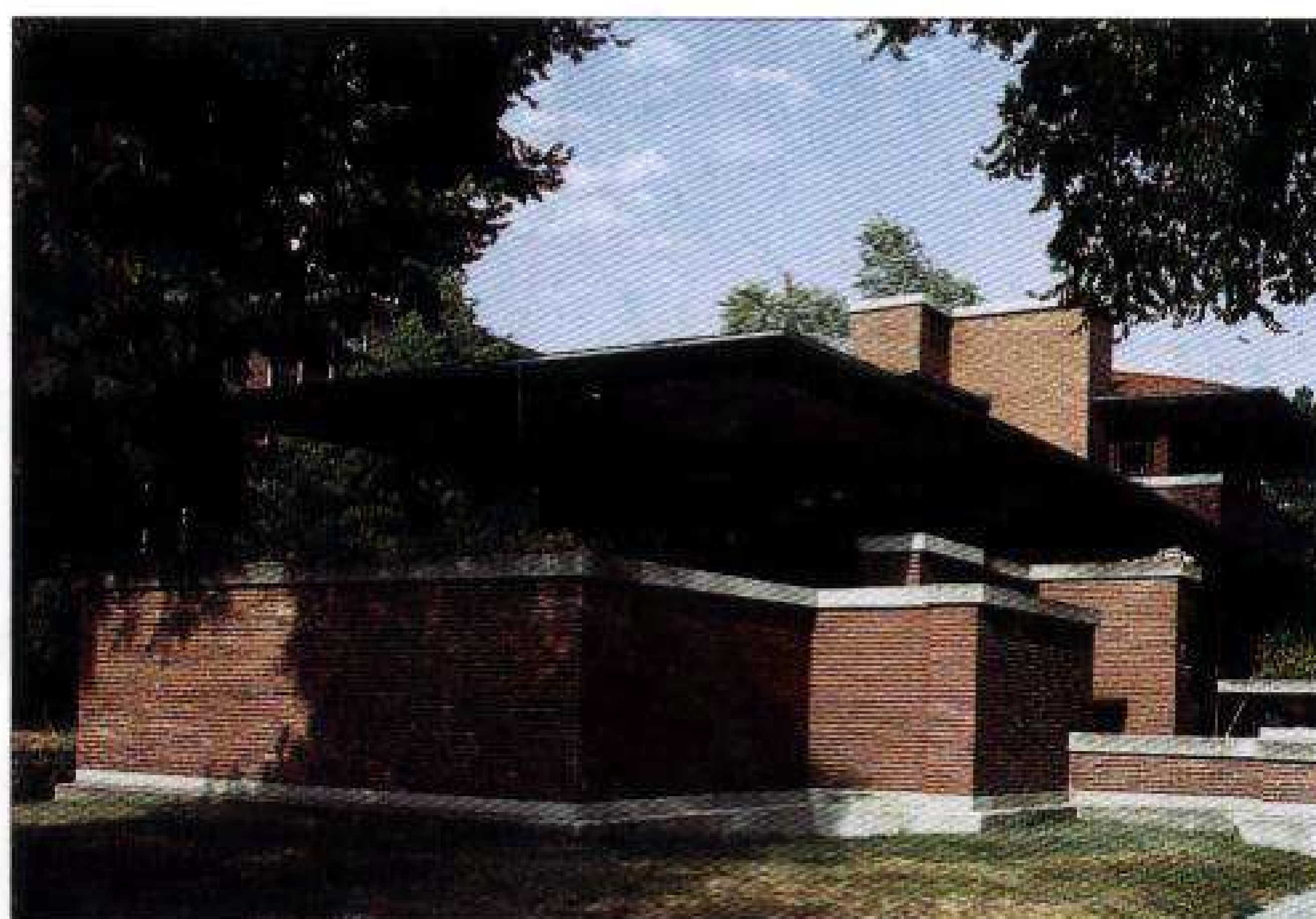


Villa Mairea
s

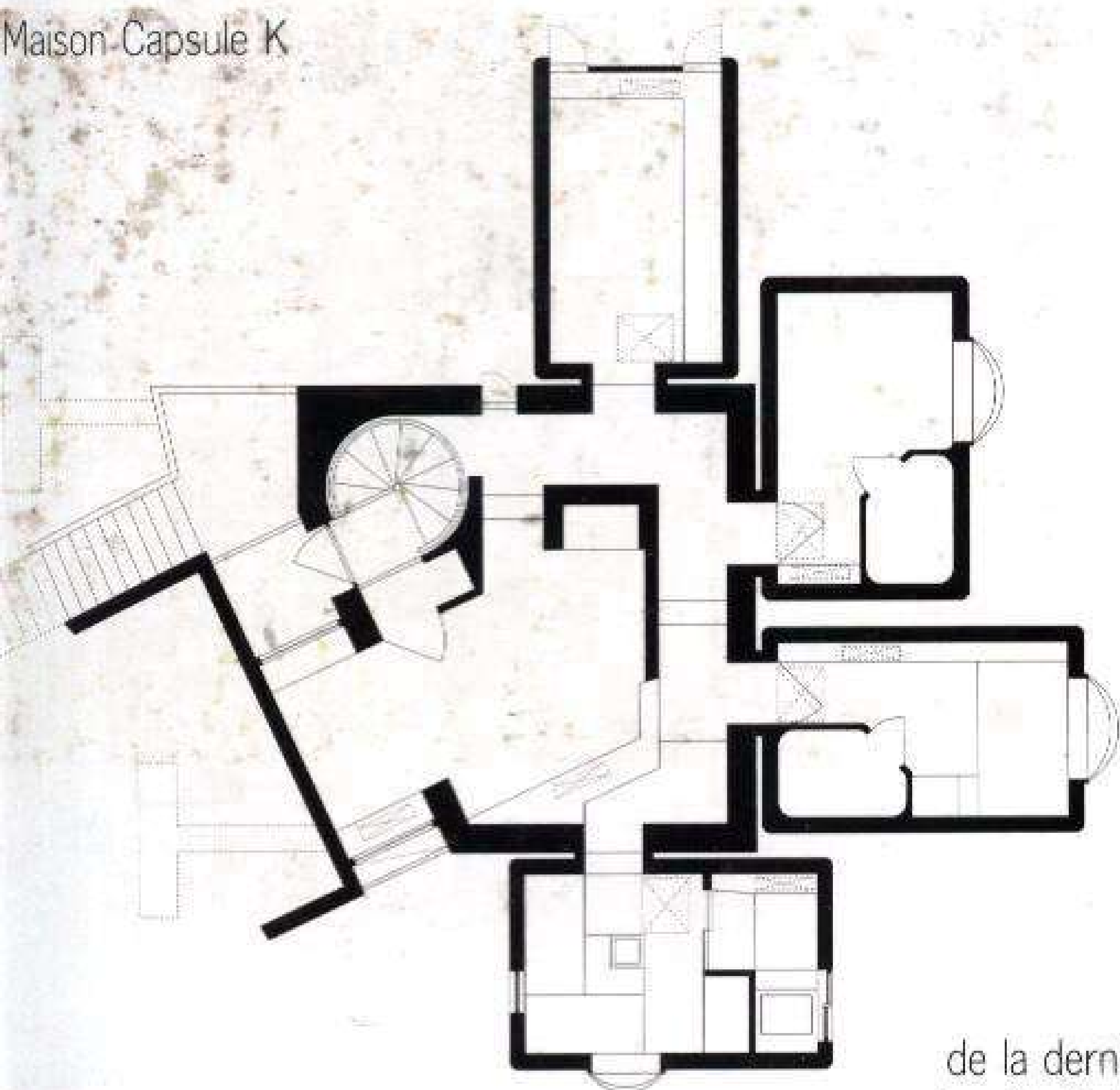
(p. 92-93) est la plus célèbre et la plus spectaculaire d'entre elles, la plus importante est peut-être la maison Jacobs de 1936 (p. 90-91), une modeste demeure familiale destinée à des gens qui, sans être pauvres, n'étaient certainement pas fortunés. C'était ce que Wright appelait une maison usonienne. Usonia était le nom qu'il donnait à une Amérique imaginaire, telle qu'elle eût été s'il l'avait lui-même conçue. Les maisons usoniennes étaient d'un modernisme sans concession, mais bâties à bon marché au moyen d'un système de construction rationalisé utilisant des matériaux comme le bois et la brique. La maison Jacobs est une rareté : une maison moderne conçue par un architecte et qui satisfait le goût populaire. On en retrouve des aspects dans toutes les banlieues résidentielles américaines, depuis la cuisine à plan ouvert et les penderies encastrées en passant par le patio et l'abri à voitures.

Décrire l'architecture de Wright comme une alternative au modernisme européen serait un grossier solécisme. Wright aurait dit le contraire. Mais l'architecture d'un autre créateur de formes qui exerça une grande influence, Alvar Aalto, est souvent classée, comme celle de Hans Scharoun, sous la rubrique « tradition alternative ». Le plus grand apport d'Aalto à l'architecture du XXe siècle aura été de remettre en cause la régularité et la cohérence. Ce sont des qualités supposées constituer la quintessence de l'architecture et qui contiennent presque toute la signification du mot « architecture ». Aalto cultivait avec panache la contradiction et l'irrégularité, ce qui se traduisait par la juxtaposition de formes et de matériaux qui semblaient issus de mondes différents. Sa villa Mairea (p. 94-95) en est l'exemple parfait : non-concordance des étages inférieur et supérieur, chevauchements des espaces et poteaux tous différents – simples, doubles ou triples, en acier, en bois ou en béton. Le style d'Aalto est personnel et inimitable mais la liberté dont témoigne sa méthode de composition et la part qui y est laissée à l'intuition ont sûrement favorisé la naissance de divers styles modernistes tardifs et postmodernistes, depuis le régionalisme rigoureux de la Casa Ugalde de José Antonio Coderch (p. 116-117) jusqu'aux fantaisies formelles de la maison d'hôtes Winton de Frank Gehry (p. 192-193). Même des maisons de ville conçues par des Néerlandais

Maison Robie



Maison Capsule K





Maison Wichita

de la dernière décennie du XXᵉ siècle, telles la villa Dall'Ava de Rem Koolhaas (p. 206-207) et la maison Möbius de Ben van Berkel et Caroline Bos (p. 226-227), doivent quelque chose à Aalto et à Scharoun.

La maison individuelle conçue par un architecte est souvent un prototype permettant d'expérimenter des idées et des technologies nouvelles. Cela est particulièrement manifeste dans les maisons baptisées du terme vague de high-tech, qui cherchaient à rompre l'association courante entre architecture domestique et matériaux traditionnels ou naturels pour envisager la maison comme un produit industriel. Lorsque Michael et Patty Hopkins construisirent leur maison en acier et en verre à Hampstead en 1977, la maison Hopkins (p. 174-175), celle-ci devait être leur domicile principal et leur agence, mais, plus important encore, elle devait servir de fondement idéologique à leur nouveau cabinet. Celui-ci eut beaucoup de succès et, durant un certain temps, les Hopkins furent la coqueluche de l'establishment britannique (même si, ironie du sort, ils ne tardèrent pas à se sentir à l'étroit dans le style high-tech).

Trente ans auparavant, un autre couple d'architectes, Charles et Ray Eames, s'étaient construit une « maison manifeste », la maison Eames (p. 106-107), dont la maison Hopkins s'inspire de toute évidence beaucoup. Ils eurent l'idée de fabriquer une maison avec les composants industriels standard disponibles dans les catalogues des fabricants. Ainsi se réaliserait un rêve récurrent du XXᵉ siècle, celui d'une maison que l'on pourrait produire en série comme une voiture. Mais la maison Eames demeura un exemplaire unique, un classique qui inspira les décennies suivantes mais pas en termes de commerce et d'industrie. Les Eames n'avaient peut-être jamais eu vraiment l'intention de se lancer dans la production de maisons en série. Peu de temps après avoir construit leur maison, ils abandonnèrent l'architecture pour se consacrer au design de meubles, à l'organisation d'expositions et au cinéma.

Richard Buckminster Fuller, lui, avait certainement l'intention de produire des maisons en série. Sa maison Wichita (p. 104-105) devait permettre aux chaînes de montage de l'usine de la Beech Aircraft de continuer de tourner lorsque la guerre prendrait fin et que



Maison Prouvé

Hollybank



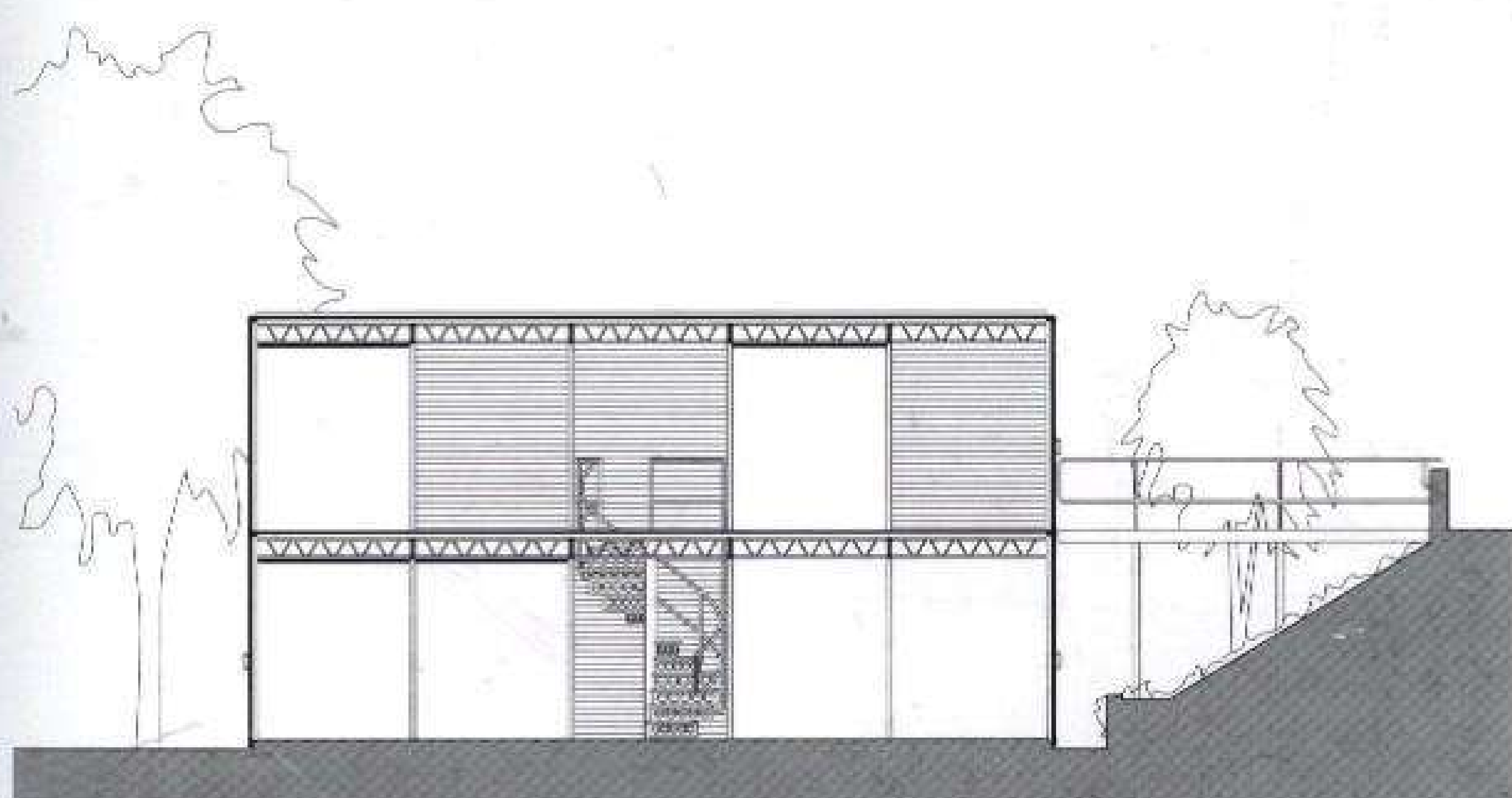
l'on suspendrait la production d'avions militaires. On fit de la publicité pour cette maison et les commandes commencèrent à affluer quand Fuller cessa de croire au projet et y mit fin alors que deux prototypes seulement avaient été produits. Si la maison Wichita n'aida en rien à résoudre le problème du logement dans l'Amérique d'après-guerre, elle mérite en revanche de figurer dans le palmarès des maisons du XXᵉ siècle car elle démontra la possibilité de mettre en œuvre de nouvelles idées et technologies. L'influence profonde de Fuller sur les architectes high-tech des années 1980 n'a d'égale que celle qu'exerça Jean Prouvé, qui se construisit une maison presque exclusivement à partir de composants en métal récupérés de projets antérieurs avortés, la maison Prouvé (p. 124-125), une sorte de bricolage high-tech semblable à une machine, mais à une machine humaine.

Dans les années 1960, Kisho Kurokawa se passionna pour les virtualités architecturales de capsules à vivre préfabriquées. Le groupe britannique Archigram avait suivi la même voie avec des projets comme la Plug-in City mais Kurokawa construisit réellement un fragment de la Plug-in City avec sa Nagakin Capsule Tower (1972). Deux ans plus tard, il construisit la maison Capsule K (p. 166-167) – un exemple rarissime de « prototype » à exemplaire unique réalisé après la concrétisation à grande échelle de l'idée.

Rétrospectivement, on peut accoler l'étiquette de « prémodernistes » à des maisons de la première décennie du XXᵉ siècle dans lesquelles se perpétue une tradition plus ancienne. Mais il s'agit là d'une distorsion historique. À la vérité, on ne peut pas dire que les maisons Orchards d'Edwin Lutyens (p. 24-25), Hollybank de Charles Voysey (p. 26-27) ou Hill de Charles Rennie Mackintosh (p. 28-29) anticipent l'arrivée du modernisme (malgré l'avis de nombreux historiens, dont Nikolaus Pevsner). Mais cela ne signifie pas que ces maisons représentaient une impasse stylistique. Elles exercèrent une influence profonde sur l'architecture domestique du XXᵉ siècle. Les villas des banlieues résidentielles anglaises des années 1930 doivent beaucoup à Voysey et constituent encore aujourd'hui la base du goût architectural britannique. Mais l'axe de développement de l'architecture progressiste se situait sur une ligne qui venait d'ailleurs. Cet axe, que privilégie l'histoire de l'architecture, forme le cœur artistique de ce livre.

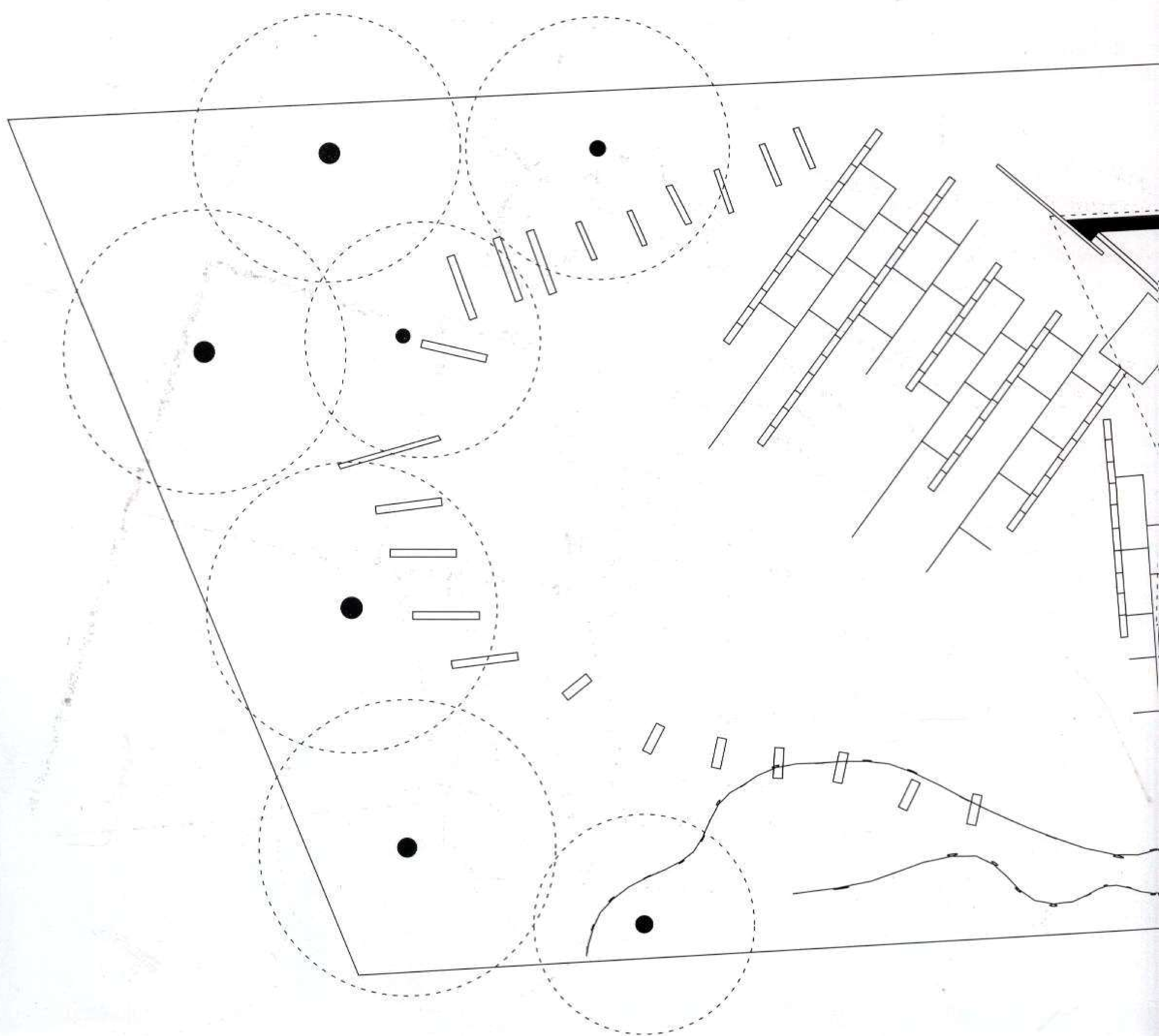
Maison Eames





Maison Hopkins

Maisons





Maison Behrens

Peter Behrens, 1868-1940

Darmstadt, Allemagne, 1901

Peter Behrens fut d'abord peintre puis, dans les années 1890, il s'essaya aux arts appliqués – verre, céramique, mobilier et graphisme – et exposa ses travaux avec succès à Berlin et à Munich.

En 1899, on l'invita à se joindre à une colonie d'artistes à Darmstadt, créée par le grand-duc de Hesse-Darmstadt pour rehausser le prestige de la ville et encourager l'industrie locale. Chacun des sept artistes de la colonie se vit attribuer une maison sur la colline de Mathildenhöhe à proximité de la vieille ville. Six des maisons étaient conçues par l'architecte autrichien Joseph Maria Olbrich, l'un des chefs de file du *Jugendstil*, le style Art nouveau, mais Behrens dessina les plans de la sienne, la plus élaborée et coûteuse des sept. Ce fut sa première réalisation architecturale. Il n'avait aucune formation d'architecte mais, étant issu d'un milieu privilégié, il disposait d'une fortune personnelle qu'il sut mettre à profit pour compenser cette lacune.

La maison Behrens est de style vaguement Art nouveau quoique ses formes verticales, son toit pyramidal en pente raide, ses pignons et ses lucarnes ne se démarquent pas nettement d'autres maisons bourgeoises allemandes de cette époque. Ce qui est inhabituel c'est la mise en valeur des façades blanches grâce aux pilastres et aux arcs ogivaux en briques vernissées vert foncé. Vue du nord, du côté de l'entrée, la maison semble n'avoir qu'un étage mais, depuis le jardin, on constate qu'il y a au sous-sol des pièces réservées au service (dont la cuisine) et, dans l'attique, des chambres d'enfants et d'amis.

À l'intérieur, au rez-de-chaussée, la maison se distingue surtout par une suite d'élégantes pièces de réception. Dans le hall d'entrée, un escalier tournant monumental fait face à une large ouverture conduisant par deux marches au salon de musique situé en contrebas, un espace austère, plutôt sombre, aux murs recouverts de marbre et dont le mobilier, comprenant un piano à queue, est noir ou gris. Le plan est carré et le plafond surélevé de sorte que la pièce est presque cubique. Une autre grande ouverture dans le mur adjacent est flanquée de deux figures de style égyptien tenant des lampes en cristal, qui concourent à l'ambiance solennelle générale.

L'atmosphère est tout autre si l'on regarde vers la salle à manger, brillamment éclairée par un grand bow-window, aux meubles et aux lambris blancs, ornée d'un tapis rouge. Une porte dans un angle ouvre sur une petite terrasse d'où un escalier conduit au jardin. Au premier étage, le cabinet de travail de Behrens et la bibliothèque attenante s'élèvent jusqu'au toit, sous des plafonds pentus.

À l'instar de nombreuses maisons d'architecte, celle de Behrens était une vitrine et un manifeste autant qu'un domicile. En 1901, elle fit partie de la première exposition de la colonie de Darmstadt et Behrens édita pour l'occasion une brochure en couleurs à l'intention des visiteurs. Il conçut presque tous les éléments de la maison : le mobilier, les revêtements des sols et des murs, les appareils d'éclairage, les rideaux et même la coutellerie et les faïences. Pour reprendre un terme wagnérien, cette maison est un *Gesamtkuntswerk*, une œuvre d'art totale.

Behrens et les autres artistes de la colonie étaient convaincus de créer un nouvel art pour la vie quotidienne. Les modernistes reprendront plus tard cette idée mais dans un style radicalement nouveau. Berhens joua un rôle décisif dans cette évolution, ne serait-ce que parce qu'il employa, dans son cabinet d'architecte à Berlin, trois grands noms de l'architecture du XX[e] siècle : Walter Gropius, Mies van der Rohe et Le Corbusier.

1 Plan du rez-de-chaussée

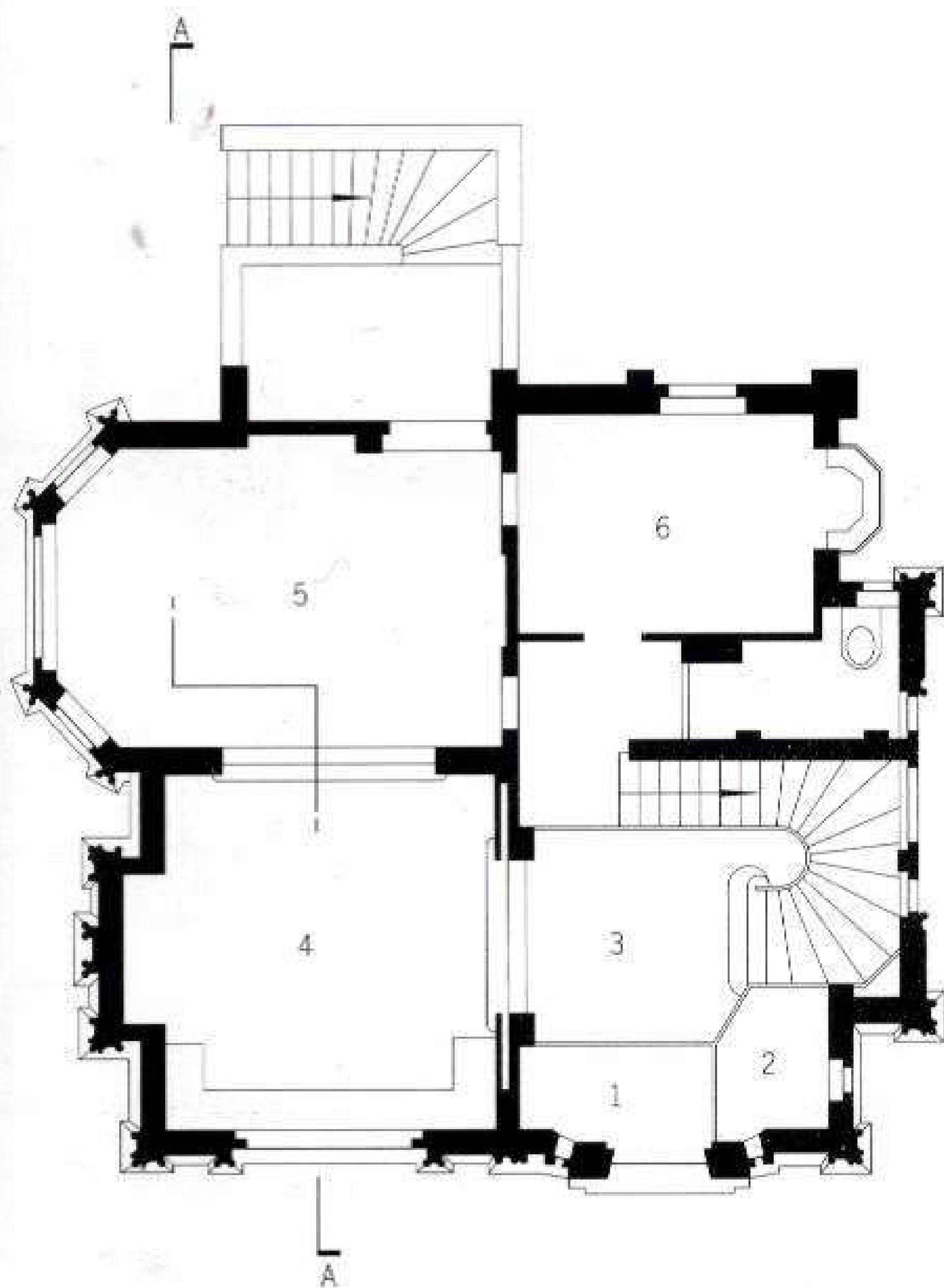
1 Entrée
2 Placard
3 Hall
4 Salon de musique
5 Salle à manger
6 Boudoir

2 Élévation

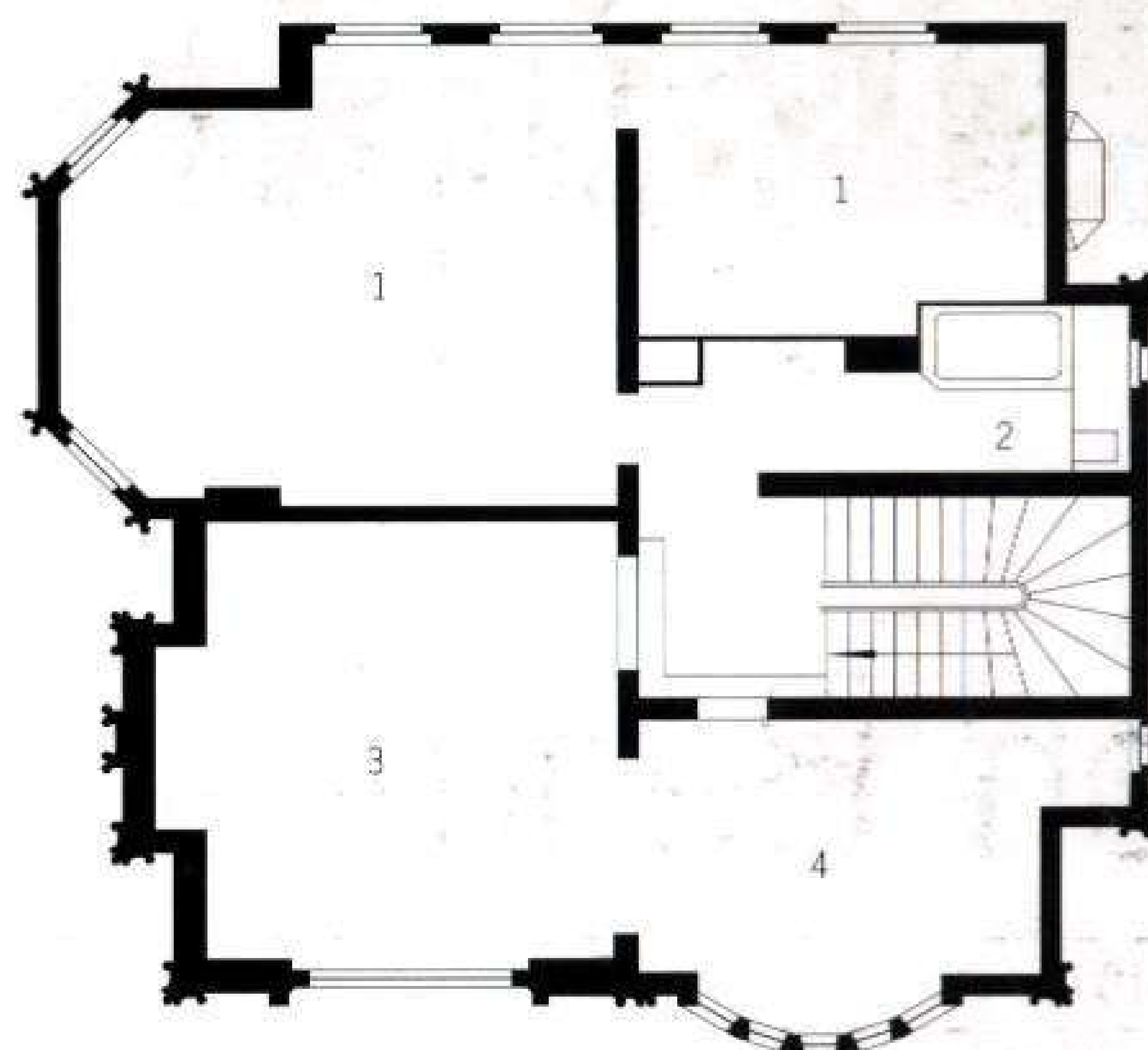
3 Plan du premier étage

1 Chambres
2 Salle de bain
3 Cabinet de travail
4 Bibliothèque

4 Coupe A-A



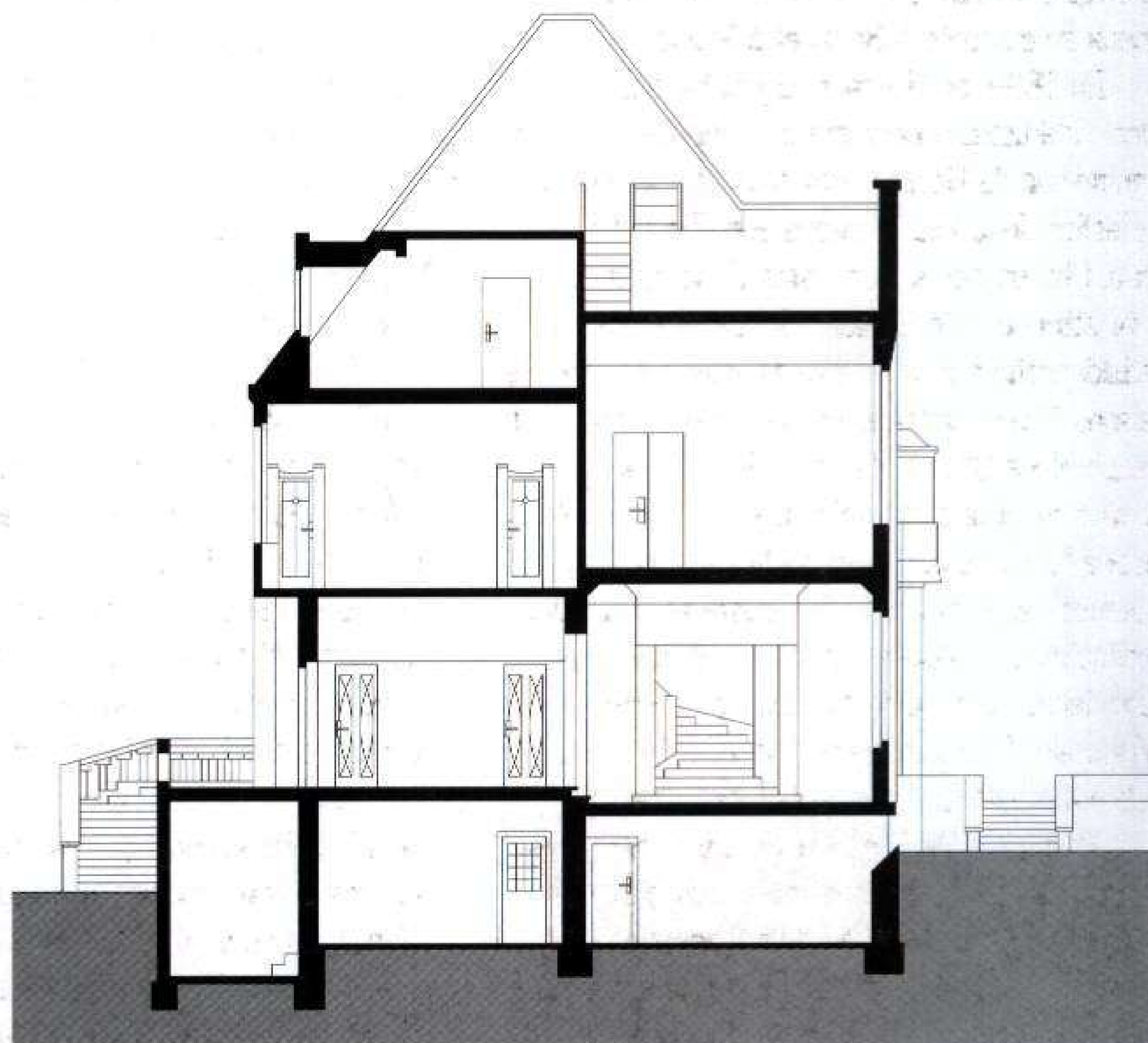
1



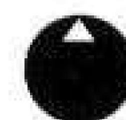
3



2



4



0 5 10 m



Orchards

Edwin Lutyens, 1869-1944

Surrey, Grande-Bretagne, 1902

Plus que tout autre architecte du XXᵉ siècle, Edwin Lutyens contribua au développement de la tradition anglaise Arts and Crafts initiée par Philip Webb et Richard Norman Shaw. Il apporta à ce style une liberté et une inventivité nouvelles mais, durant les quinze premières années de sa carrière, à partir de 1890, sa principale source d'inspiration fut l'architecture domestique anglaise des XVIᵉ et XVIIᵉ siècles. Orchards, avec ses murs en moellons arasés, les châssis en chêne de ses fenêtres et ses cheminées pittoresques en brique, pourrait facilement être confondue avec une maison de ferme élisabéthaine. Les clients, sir William et lady Julia Chance, firent connaissance de l'architecte alors que celui-ci se trouvait au sommet d'une échelle en train de surveiller la construction de Munstead Wood, la maison de leur future voisine, le célèbre jardinier Gertrude Jekyll. Ce qu'ils virent leur plut et ils demandèrent aussitôt à Lutyens et à Jekyll de concevoir leur nouvelle maison et son jardin.

Orchards paraît plus grande qu'elle ne l'est en réalité car son plan est composé d'ailes relativement étroites et assez similaires d'aspect, distribuées autour d'une cour intérieure. Le côté ouest de cette cour ne peut être qualifié d'« aile » à proprement parler puisqu'il ne consiste qu'en une loggia d'un niveau formée d'arcs en pierre en plein cintre. Toutes les pièces principales – hall (le salon), salle à manger et cabinet de travail – sont au rez-de-chaussée de l'aile sud où elles donnent sur une terrasse ensoleillée. L'aile orientale est surtout réservée à la domesticité et l'aile nord est divisée par la porte cochère, avec l'atelier de peinture et de sculpture de lady Julia d'un côté. Deux extensions obéissant apparemment à des impératifs pratiques – une petite cour de service fermée, à l'est, et une écurie au nord – contribuent à l'apparence fonctionnelle et sans prétention du bâtiment. Ce caractère non ostentatoire fit si forte impression sur le diplomate allemand Hermann Muthesius qu'il choisit Orchards comme l'œuvre la plus représentative de Lutyens dans son importante étude de 1904, *Das Englische Haus* (la maison anglaise).

Un emploi maîtrisé des matériaux, un sens juste des proportions et mille détails charmants font d'Orchards non seulement une maison pseudo vernaculaire mais une œuvre d'art. Les murs en pierre de Bargate jaunâtre sont égayés par des assises de tuiles posées à plat à la romaine. Les toits en pente raide, qui offrent de grands pans de ces mêmes tuiles rouges, sont ponctués de souches de cheminée tournées à 45 degrés pour en accentuer la verticalité, et de lucarnes minuscules, dont l'une en trompe-l'œil au-dessus de la porte cochère. Les autres fenêtres sont disposées avec générosité – soit en ruban continu, comme celles qui entourent le porche au niveau du premier étage, soit sur deux rangées dans les pièces importantes. Le grand bow-window de l'atelier, qui se déploie sur trois niveaux sous son propre toit à croupe, fut repris peu après à plus grande échelle pour le hall principal de Deanery Gardens dans le Berkshire.

Le jardin est aussi important que la maison, mais la relation entre les deux est si informelle qu'elle semble presque fortuite. La salle à manger ouvre sur une loggia à arcade logée dans l'angle sud-est du bâtiment, face à une petite terrasse. On a de là une vue spectaculaire sur la campagne. À l'angle de la terrasse, une courte volée de marches permet d'accéder au jardin dit « hollandais » ; celui-ci est un élément architectural extérieur symétrique qui ressemble aux vestiges d'une chapelle en ruine transformés en plates-bandes surélevées et en chemins pavés. Plus loin s'étendent un terrain de croquet et, à gauche, le grand potager clos où l'on pénètre par une entrée aux arcs élaborés et qui semble évoquer, là encore, la présence d'un établissement agricole primitif et plus grand. Tout cela crée un univers quelque peu fictif mais néanmoins séduisant.

1 Plan du premier étage

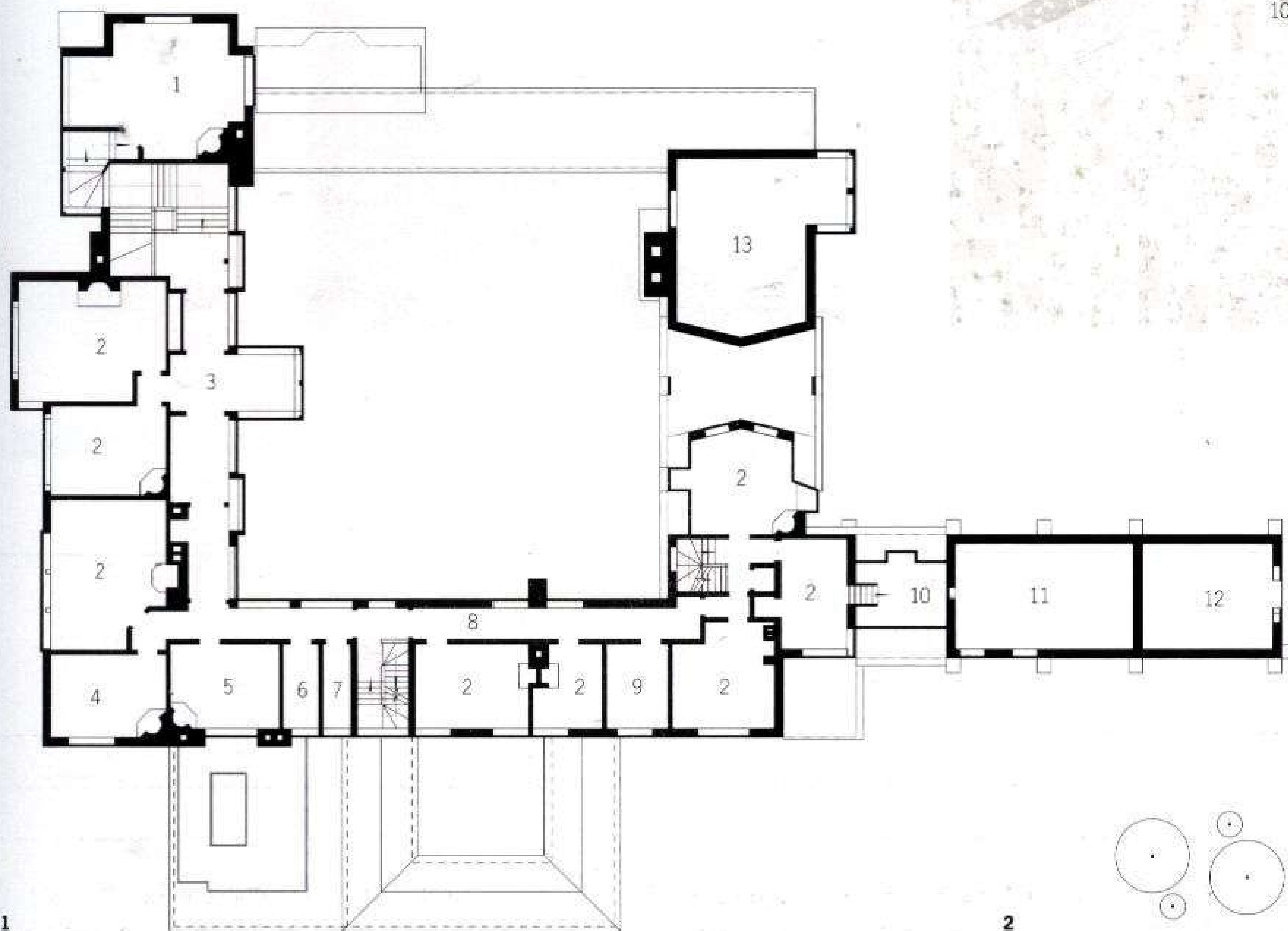
1 Salle de jeux
2 Chambres
3 Couloir
4 Dressing
5 Salle de bain
6 HMC (*Her Majesty's Closets*)
7 Toilettes
8 Galerie
9 Débarras
10 Grenier
11 Partie haute de l'écurie
12 Fenil
13 Partie haute de l'atelier

2 Plan de masse

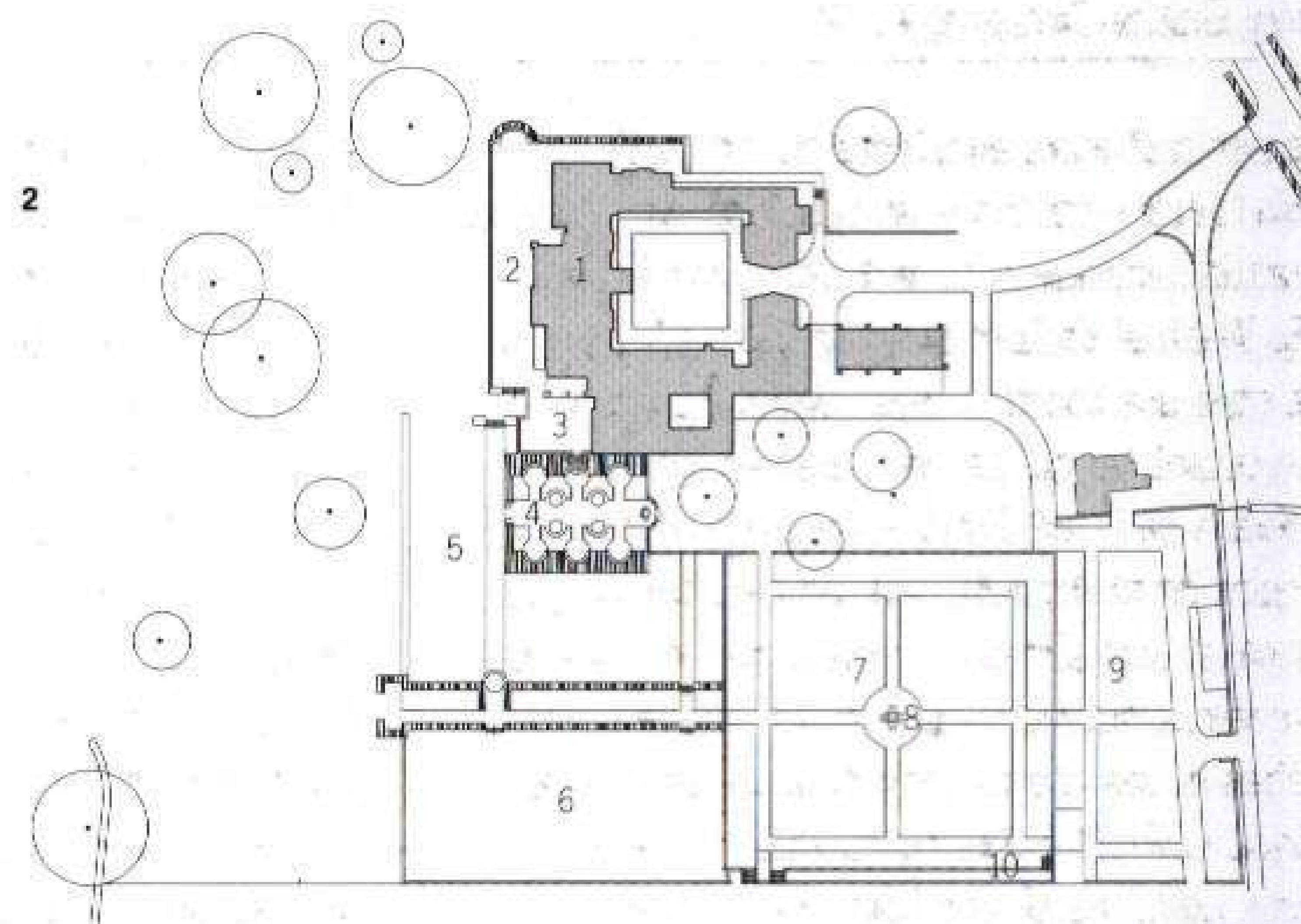
1 Maison
2 Terrasse sud
3 Terrasse en loggia
4 Jardin « hollandais »
5 Jardin horticole
6 Terrain de croquet
7 Potager
8 Puits
9 Jardin de simples
10 Sentier surélevé

3 Plan du rez-de-chaussée

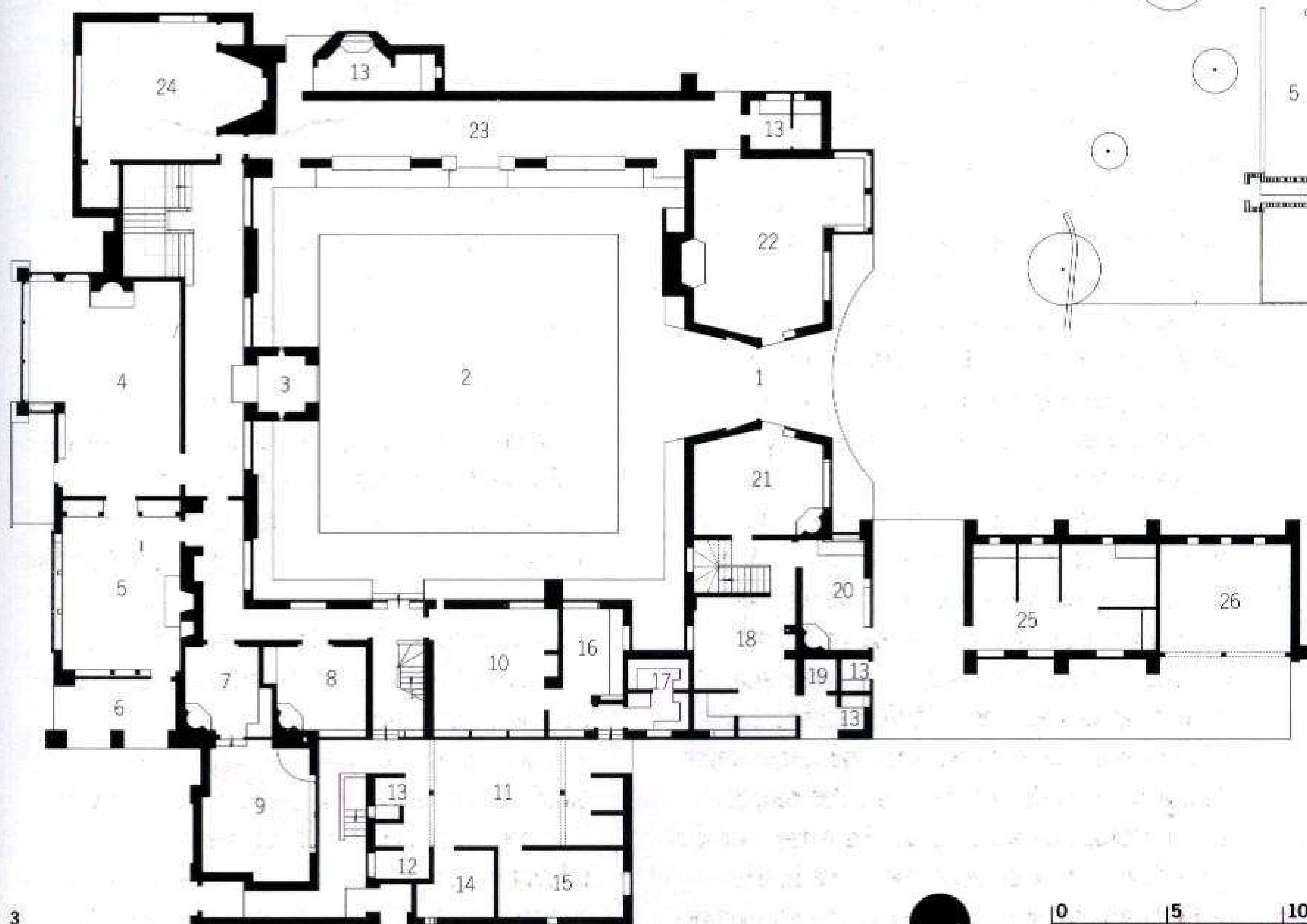
1 Entrée couverte
2 Cour intérieure
3 Porche
4 Hall (salon)
5 Salle à manger
6 Loggia est
7 Réserve
8 Fumoir
9 Office
10 Cuisine
11 Cour intérieure
12 Vestiaire
13 Toilettes
14 Réserve de bois
15 Cave à charbon
16 Arrière-cuisine
17 Garde-manger
18 Cuisine
19 Réserve de combustible
20 Sellerie
21 Parloir
22 Atelier
23 Loggia
24 Cabinet de travail
25 Écuries
26 Remise



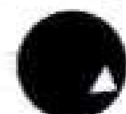
1



2



3



0 5 10 m





Hollybank

Charles Voysey, 1857-1941

Chorleywood, Hertfordshire, Angleterre, 1903

La phase productive de Charles Voysey fut brève ; celui-ci ne conçut que quelques maisons, pour la plupart plutôt modestes, mais dont le style correspondait si exactement au goût des classes moyennes britanniques qu'il devint emblématique du *home* national. Une version édulcorée de ce style fut reproduite des milliers de fois dans les années 1920 et 1930 par les promoteurs qui construisaient dans les banlieues résidentielles.

On appelait « Metroland » la partie de la banlieue qui s'étendait au nord de Londres le long de la voie de chemin de fer. Voysey lui-même habita dans cette banlieue, à dix minutes à pied de la gare de Chorleywood, dans une maison baptisée The Orchard, qu'il conçut en 1899. Un peu plus loin dans la même rue, il construisit Hollybank, une maison pour un médecin à laquelle il intégra un cabinet de consultation et une salle d'attente. Hollybank possède l'essentiel des caractéristiques architecturales typiques de Voysey : murs crépis avec des angles contrebutés, toits en pente raide, pignons imposants, fenêtres serties de plomb et encadrées de pierre, cheminées disposées partout où il faut, apparemment sans art mais complétant en quelque sorte la composition. La maison a quelque chose de naïf, comme si elle avait été construite par un artisan local, mais elle est en fait pleine d'artifices. Son aspect informel, calculé soigneusement, est le résultat d'innombrables décisions artistiques et de spécifications précises : la couleur des tuiles du toit, l'épaisseur du bandeau qui sépare les façades, la forme des pots de cheminée, l'angle des contreforts.

Contrairement à The Orchard dont la façade est longue avec des pignons à chaque extrémité, celle de Hollybank est plus courte, comme si on avait oté la partie centrale et rapproché les pignons. Cela produit une dualité qui peut paraître maladroite car elle confère à Hollybank l'aspect de deux maisons semi-détachées, impression renforcée par les deux portes d'entrée, une pour le cabinet médical, l'autre pour la maison. Pourtant, par l'attention portée aux détails, Voysey évite que les deux masses ne s'opposent et crée un tout unifié. Les pignons sont de même taille mais les portes sont différentes ; les fenêtres sont distribuées de façon asymétrique (celles du deuxième étage sont des ajouts ultérieurs) ; le toit s'élève entre les pignons de manière à les relier.

À l'intérieur, le plan est simple, semblable à celui d'un cottage. La salle de séjour principale se confond avec le hall d'entrée. Un angle a été supprimé au profit d'un vestibule qui a l'air d'avoir été inséré là de manière quelque peu improvisée et, à l'autre extrémité de la pièce, une ouverture cintrée conduit à l'escalier principal. Ce n'est pas un plan très pratique. Les espaces de circulation occupent environ le tiers de la pièce et l'escalier d'angle nécessite un long couloir au premier étage. Mais, aux yeux de Voysey, la sensation de l'espace primait la clarté du plan. Le mélange des fonctions est délibéré. Le sol en ardoise Delabole semble dire « hall » tandis que l'âtre en tuiles vertes semble dire « salle de séjour ». Cette ambiguïté n'est pas une plaisanterie postmoderne mais traduit le refus de cloisonner la vie domestique. Les arcs jouent un rôle important. La porte ouvrant sur le couloir de service est voûtée et le mur entre le hall et l'escalier est percé de deux lunettes au-dessus de la cimaise. À droite de l'âtre se trouve également un grand renfoncement cintré pour les rayonnages de livres. Ces arcs ne correspondent à aucune logique structurelle mais ils adoucissent et humanisent l'espace. On en construit encore aujourd'hui des variantes dans des maisons ordinaires un peu partout en Grande-Bretagne.

Voysey aimait dessiner tous les détails de ses maisons, depuis les cheminées en fonte et les lavabos encastrés jusqu'aux rideaux rouges qu'il affectionnait, cousus selon ses instructions. Il est paradoxal qu'un intérieur qui respire autant la décontraction et le confort puisse résulter d'une telle volonté obsessionnelle de contrôler les détails.

1 Élévation nord-ouest

2 Élévation sud-est

3 Plan du premier étage

1 Chambres
2 Dressing
3 Débarras
4 Salle de bain
5 Toilettes

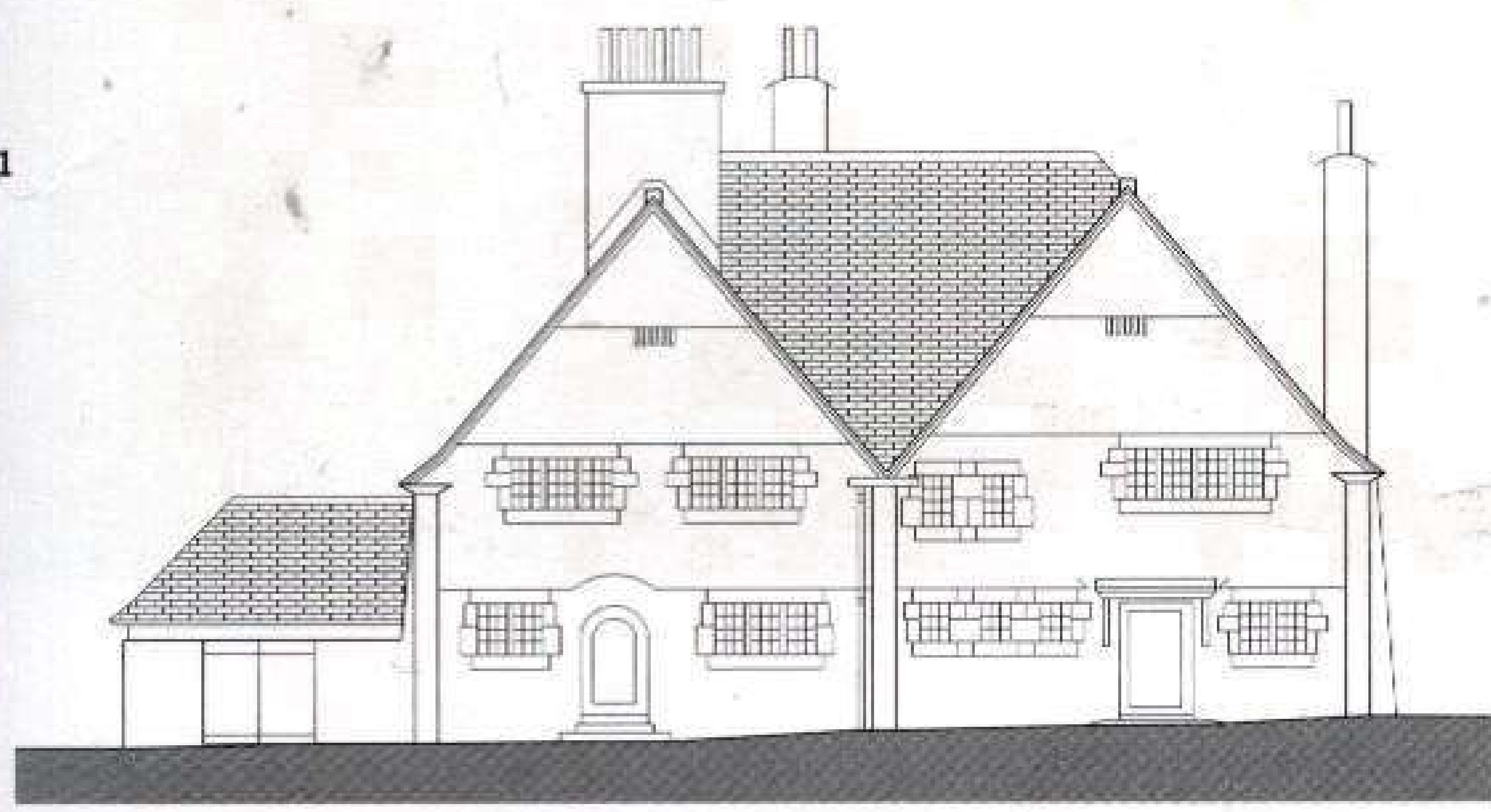
4 Élévation sud-ouest

5 Plan du rez-de-chaussée

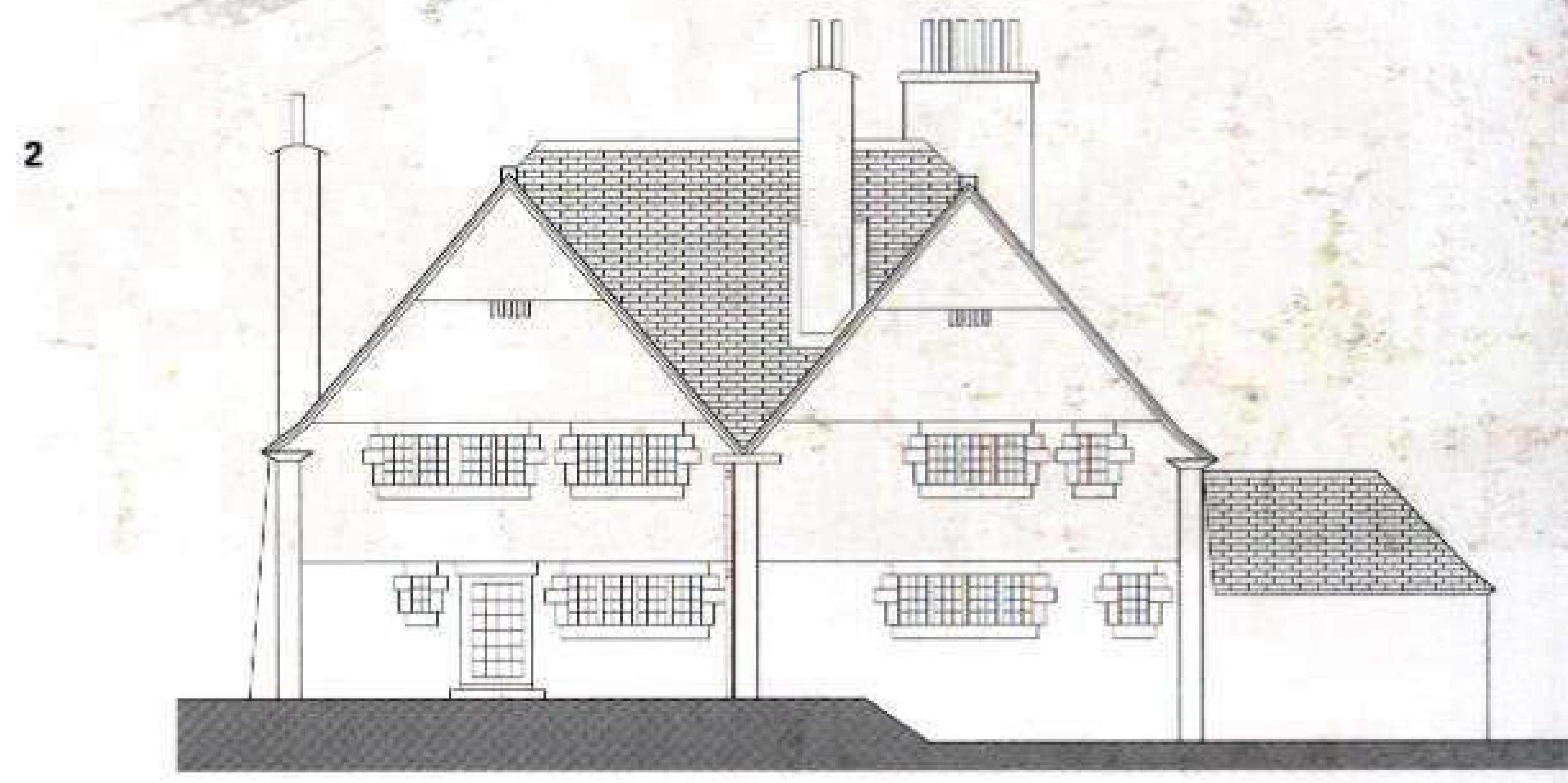
1 Hall
2 Salle à manger
3 Toilettes
4 Cabinet de consultation
5 Dispensaire
6 Salle d'attente
7 Cuisine et arrière-cuisine
8 Garde-manger
9 Cave à charbon
10 Garage
11 Cour

6 Élévation nord-est

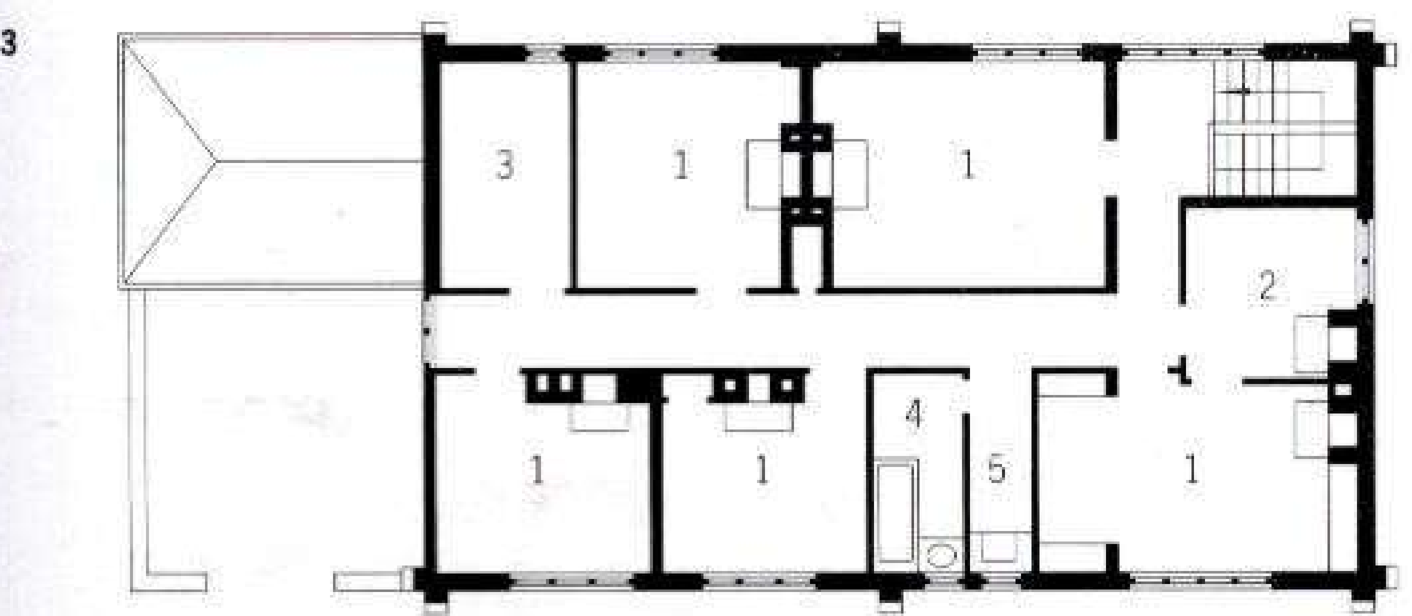
1



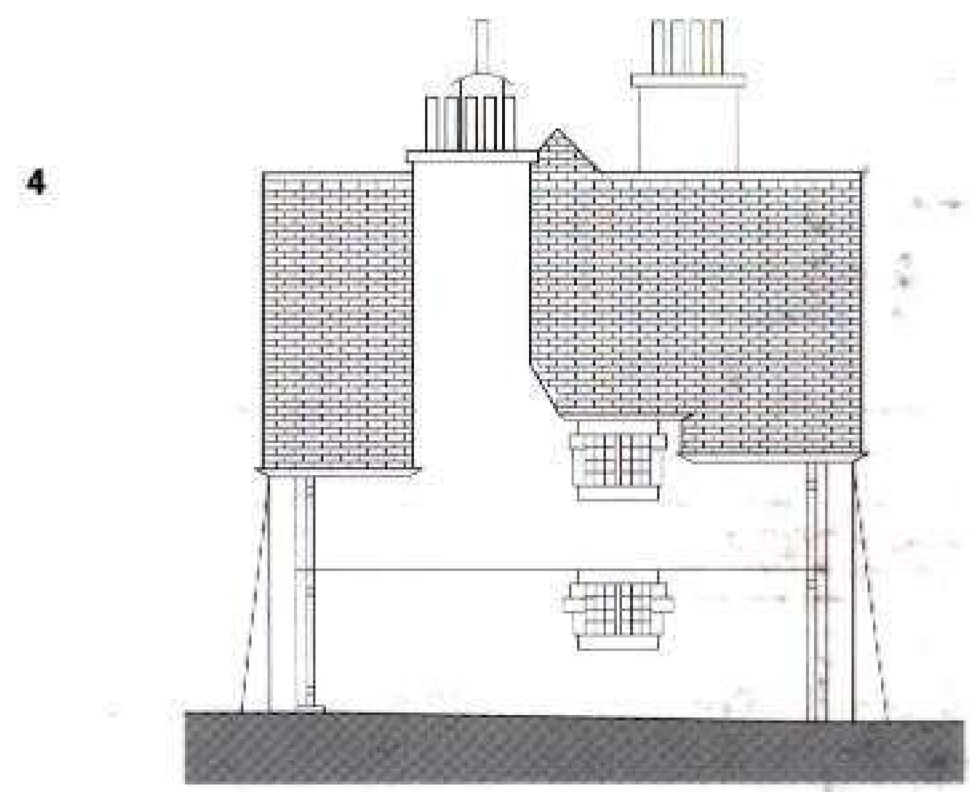
2



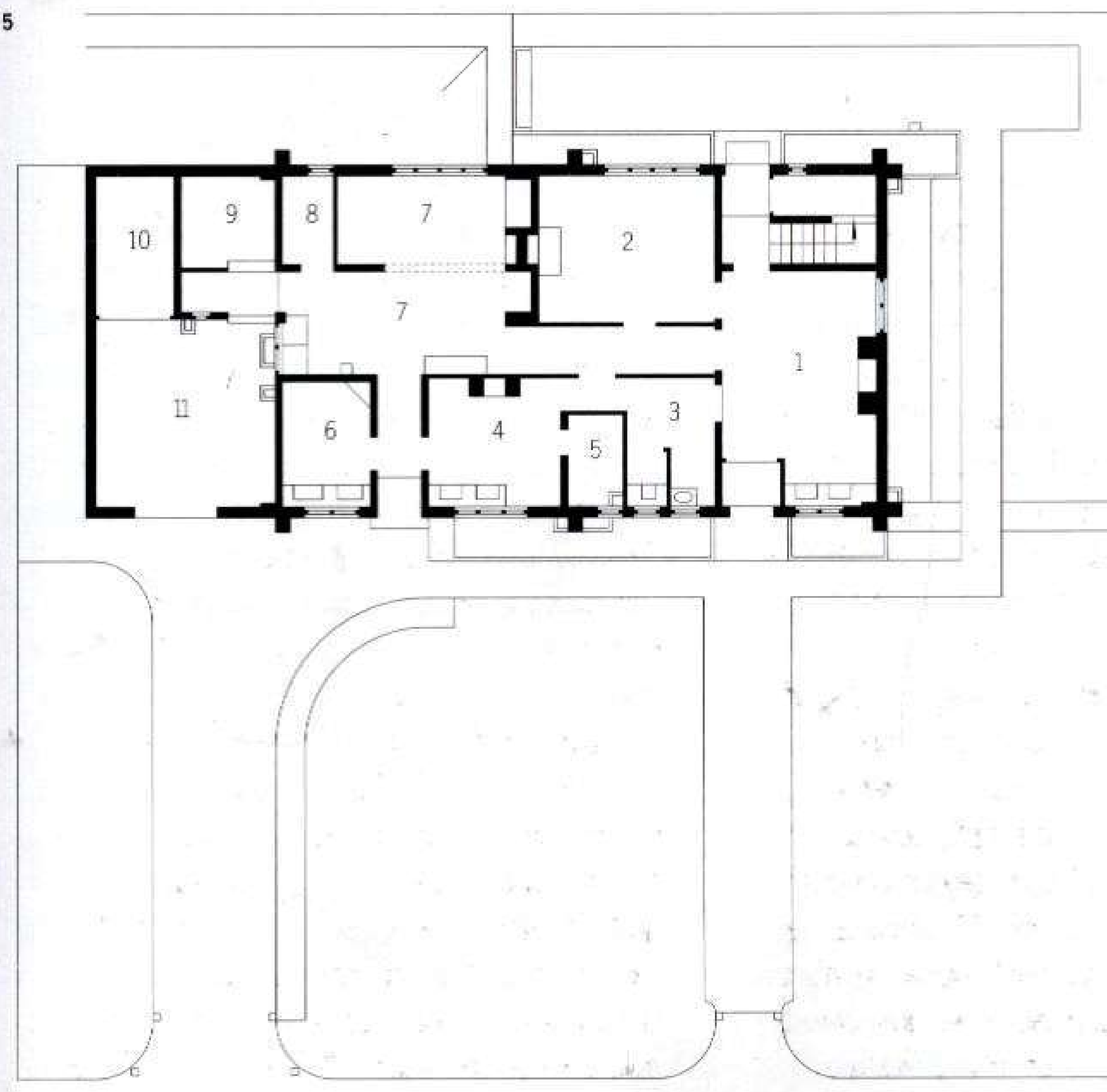
3

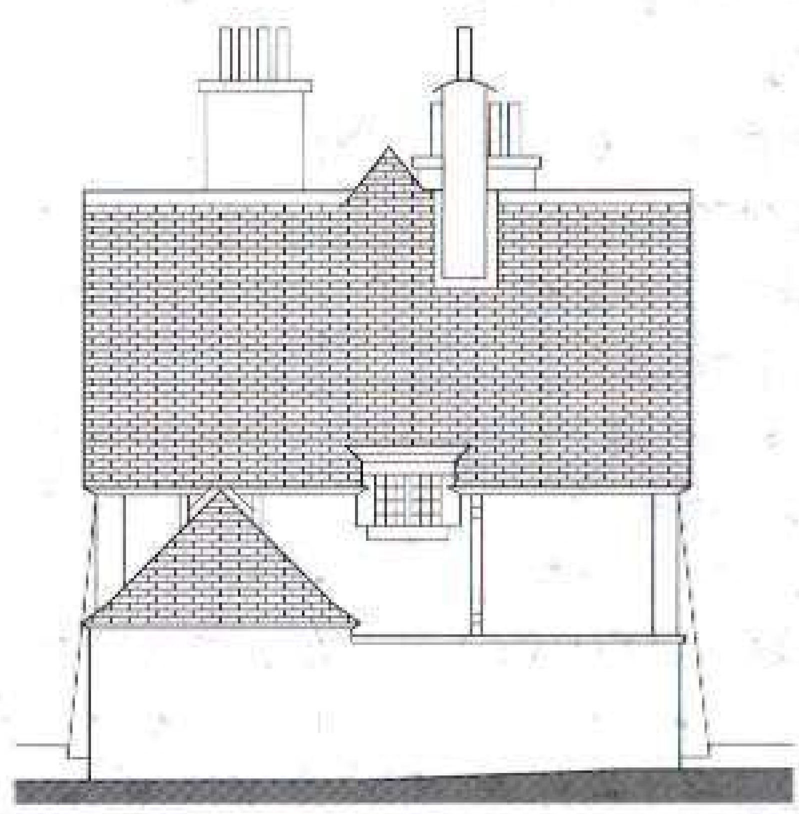


4



5





6

0 5 10 m





Maison Hill

Charles Rennie Mackintosh, 1868-1928

Helensburgh, Dunbartonshire, Angleterre, 1904

L'architecture Art nouveau de Charles Rennie Mackintosh agit telle une élégante passerelle entre le renouveau gothique du XIXe siècle et le modernisme du XXe. Elle est influencée par la tradition de la maison-tour écossaise et par l'école anglaise Arts and Crafts ainsi que par l'Art nouveau international dans lequel Mackintosh joua un rôle important et reconnu. Mais elle est également une sorte d'art abstrait qui préfigure le cubisme en peinture et le fonctionnalisme en architecture. Mackintosh réussit en quelque sorte à concevoir des bâtiments à la fois traditionnels et nouveaux – comme son chef-d'œuvre, l'école des beaux-arts de Glasgow, qui associe des murs en pierre et des ouvertures ogivales avec d'énormes fenêtres d'atelier à châssis métallique qui semblent issues d'une usine allemande.

Mackintosh ne conçut que trois maisons importantes : Windyhill, à Kilmacolm dans le Renfrewshire, achevée en 1899 ; la House for an Art Lover (Maison pour un amateur d'art), un projet qui remporta le deuxième prix d'un concours international en 1901 mais ne fut réalisé qu'en 1999 à Glasgow ; et la maison Hill, sur les hauteurs d'Helensburg, achevée en 1904 et bien conservée, qui est aujourd'hui l'un des meilleurs endroits pour admirer le style de Mackintosh à l'état pur. La maison Hill fut construite pour Walter Blackie, un important éditeur de Glasgow que son directeur artistique, Talwin Morris, avait présenté à Mackintosh.

La maison, située sur une pente exposée au sud, offre une vue panoramique sur le fleuve Clyde. L'entrée principale se trouve à l'étroite extrémité ouest de la maison. Le visiteur se trouve aussitôt devant une façade que nul autre que Mackintosh n'aurait pu dessiner. Pris un à un, les éléments de la façade sont assez conventionnels – un pignon, un porche en retrait, deux cheminées, des petites fenêtres disposées çà et là et un grand bow-window au premier étage – mais la manière dont ils sont agencés transforme l'ensemble de la composition en une sculpture proto-moderniste.

La cheminée la plus grande, à pan incliné sur un côté, se dresse fièrement sur le mur du pignon qu'elle découpe de part et d'autre pour former une figure d'une asymétrie remarquable. Le bow-window, également disposé de manière asymétrique, donne à gauche sur le fleuve.

Il ne s'agit pas là d'une simple licence mais d'un nouveau langage abstrait créé sans doute sciemment par Mackintosh. Pourquoi sinon aurait-il continué le crépi jusqu'à l'extrémité des formes en supprimant les pierres d'angle et les chaperons ? La maison tout entière est composée de la sorte, à l'intérieur comme à l'extérieur, mais avec un souci de pittoresque. Sa moitié orientale, variante d'une maison-tour écossaise de deux étages, est occupée presque entièrement par les chambres d'enfants et des domestiques, avec maints pignons, cheminées et baies en saillie. Elle possède même un escalier en colimaçon dans une tourelle de « gentilhommière » enfoncée dans l'angle rentrant au sud-est.

Dans la moitié occidentale, les pièces principales – bibliothèque, salon et salle à manger –, toutes exposées au sud, donnent sur la terrasse et sont distribuées le long d'un ample couloir, l'escalier principal se trouvant côté nord. Chaque pièce, y compris le couloir, a son caractère propre, qui ne tient pas uniquement à la décoration – murs blancs, roses appliquées au pochoir et étroits meubles noirs qui ont fait la réputation de designer d'intérieur de Mackintosh – mais également à l'espace. Vu de l'extérieur, le grand bow-window du salon, par exemple, semble être un appendice à toit plat ajouté après coup mais, à l'intérieur, avec ses banquettes encastrées et ses rayonnages de livres bas, c'est un espace qui invite à faire halte agréablement et à s'asseoir pour lire.

1 Plan du deuxième étage

1 Cuisine
2 Salle de bain
3 Chambre
4 Pièce du réservoir
5 Salle commune/salle de classe
6 Attique

2 Plan du premier étage

1 Espaces de rangement
2 Salles de bain
3 Dressing
4 Chambre principale
5 Salon d'exposition/chambre
6 Dressing
7 Salle commune/dortoir des enfants
8 Cabinet de travail/nursery de jour
9 Chambre/dortoir des enfants
10 Chambres

3 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée
2 Vestiaire et toilettes
3 Bibliothèque
4 Hall
5 Espace de rangement
6 Salon
7 Salle à manger
8 Garde-manger
9 Office
10 Toilettes
11 Cuisine et salon de thé
12 Buanderie

4 Coupe A-A

5 Élévation sud

6 Élévation nord

7 Élévation ouest

8 Élévation est

4

1

5

2

6

7

3

0 5 10 m

8



Maison Gamble

Charles Greene, 1868-1957, et Henry Greene, 1870-1954

Pasadena, Californie, États-Unis, 1908

Avant de devenir architectes, Charles et Henry Greene avaient étudié la menuiserie, le travail du métal et des outils à l'école des arts appliqués de l'université de Washington. Artisans autant que designers, les deux frères succombèrent au charme du mouvement britannique Arts and Crafts lorsque son influence se fit plus forte aux États-Unis, au début du XXe siècle. Les Greene connaissaient bien l'œuvre de John Ruskin et de William Morris, mais leur savoir était aussi manuel qu'intellectuel. Après s'être essayés aux styles coloniaux standard, ils entreprirent de construire des bâtiments plus massifs, plus authentiques, produits non d'une représentation picturale mais d'un dialogue entre l'homme et les matériaux.

La maison Gamble n'a pourtant rien d'anglais. De loin, elle ressemble vaguement à un chalet suisse – ou à une somptueuse cabane en bois – mais, de près, où l'on découvre la charpente, l'influence la plus forte semble être l'architecture japonaise. Bien que les Greene ne fussent jamais allés au Japon, ils avaient sans doute vu et étudié le temple Ho-o-den exposé à l'Exposition internationale de Chicago en 1893, dont on dit qu'il aurait également influencé Frank Lloyd Wright. La maison Gamble associe intelligemment un système structurel japonais articulant poutres et poteaux à l'ossature américaine dite « balloon-frame », une charpente à petits éléments cloués, plus simple et plus légère.

Les murs extérieurs sont constitués d'une ossature de bois tendre et revêtus de bardeaux – identiques en cela à ceux de la plus humble cabane – mais au corps principal sont accrochées au premier étage trois terrasses couvertes (*sleeping porches*), semblables au chef-d'œuvre d'un maître charpentier. Deux de ces terrasses sont soutenues par de puissants doubles poteaux, la troisième étant en porte-à-faux au-dessus d'un angle de la salle de séjour. Tous les poteaux, poutres, pannes et chevrons de ces structures sont apparents et chaque joint peut être apprécié pour son expressivité architectonique. Les chevrons en saillie sont arrondis tandis que les balustrades semblent avoir été caressées par la main amoureuse des artisans, même si leur forme est aussi simple qu'une clôture de ranch.

Mais ce sont les principales structures porteuses qui paraissent le plus japonais : les poinçons parallèles, aux aiguilles et aux entraits subtilement effilés, ou les poteaux encastrés qui rappellent de loin les *torii*, porches d'entrée des temples traditionnels. Les terrasses couvertes sont intégrées au reste de la maison par un toit commun en pente douce ; ce dernier dessine plusieurs pignons et déborde largement au-delà des murs. Les terrasses se lisent plus comme des pièces sans murs que comme des extensions.

L'influence japonaise se retrouve à l'intérieur. Le somptueux hall traversant est lambrissé d'un riche teck rouge et dominé par un grand chêne en vitrail – ressemblant à un bonsaï – qui étend ses branches de la porte d'entrée jusqu'aux panneaux latéraux et aux impostes. La plupart des pièces sont ornées d'imposantes cimaises qui créent sous le plafond une bande de mur correspondant aux *rammas* décoratifs de la maison japonaise. Dans la salle de séjour cruciforme, les arbalétriers réapparaissent pour délimiter des baies dans deux des bras de la croix : un coin cheminée d'un côté et un bow-window ouvrant sur la terrasse du jardin de l'autre. Dans le cabinet de travail, le teck cède la place à un chêne plus sobre, et une caractéristique vaguement anglaise fait son apparition sous la forme d'une cheminée presque gothique.

Au premier étage, les volumes des chambres – non moins somptueuses – sont transformés grâce aux terrasses couvertes contiguës. Au dernier étage, un grand attique formant une seule pièce percée de fenêtres sur tout son pourtour fait office de tour de ventilation assurant une bonne aération de toute la maison ; mais c'est aussi l'endroit idéal pour admirer la vallée d'Arroyo Seco et, à l'arrière-plan, les monts San Gabriel.

1 Plan du premier étage

1 Chambres
2 Lingerie
3 Placard
4 Terrasses couvertes (*sleeping porches*)

2 Plan de l'attique

3 Plan du rez-de-chaussée

1 Hall d'entrée
2 Salle à manger
3 Office
4 Cuisine
5 Porche protégé
6 Chambre froide
7 Placard
8 Chambre
9 Salle de séjour
10 Cabinet de travail
11 Terrasses

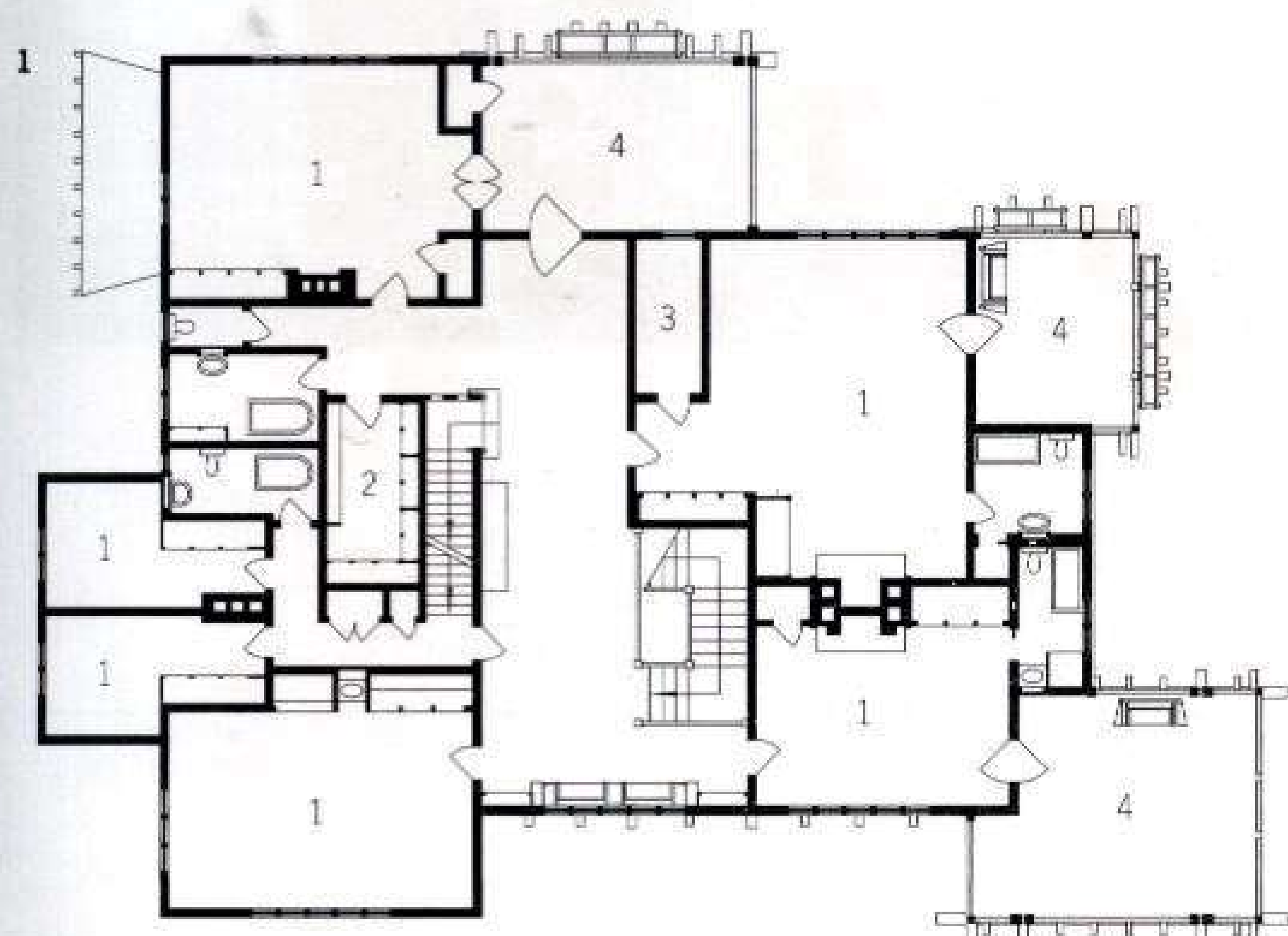
4 Plan du sous-sol

1 Espace de rangement
2 Buanderie
3 Chambre froide
4 Cave à charbon
5 Cave

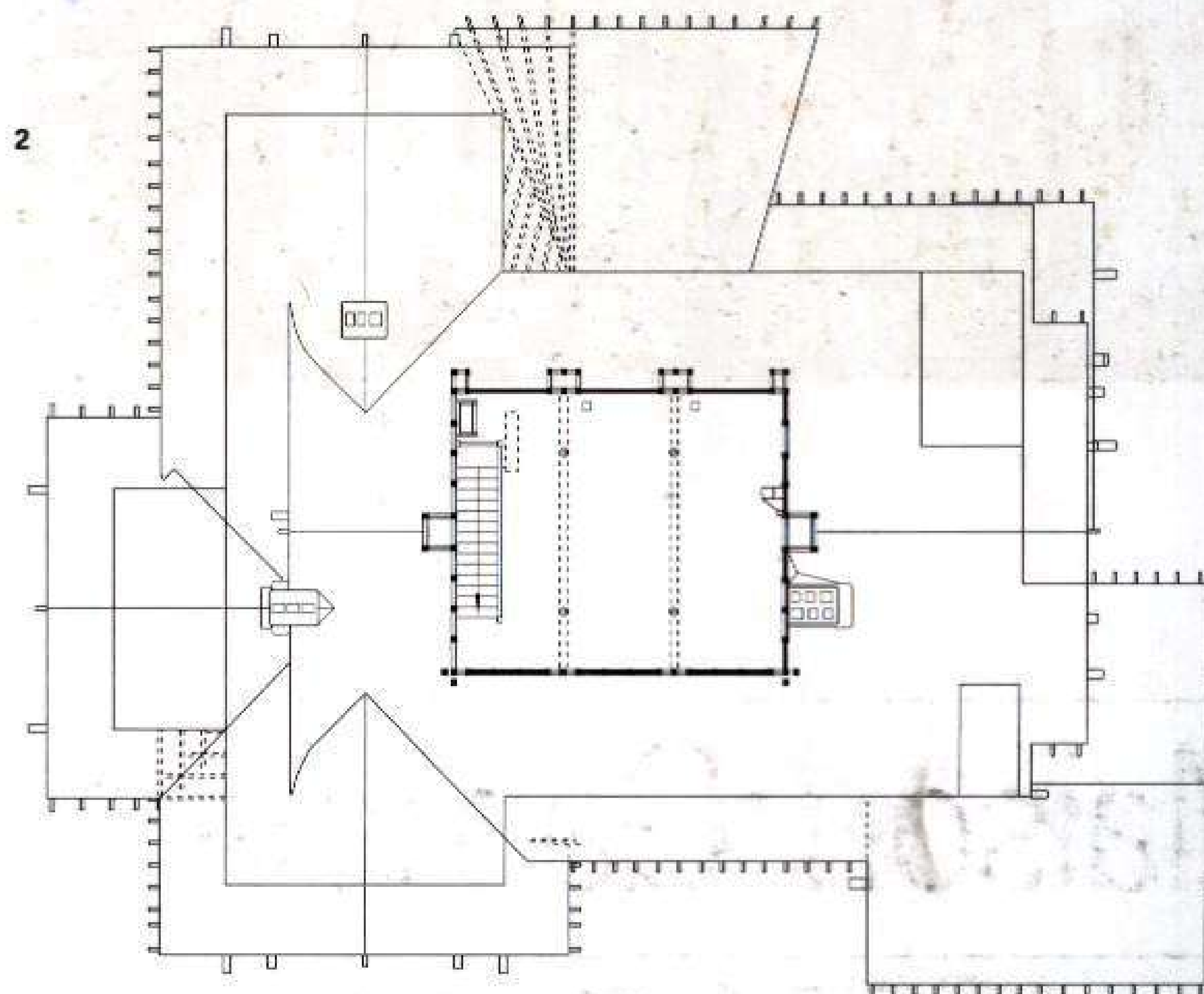
5 Coupe A-A

6 Élévation

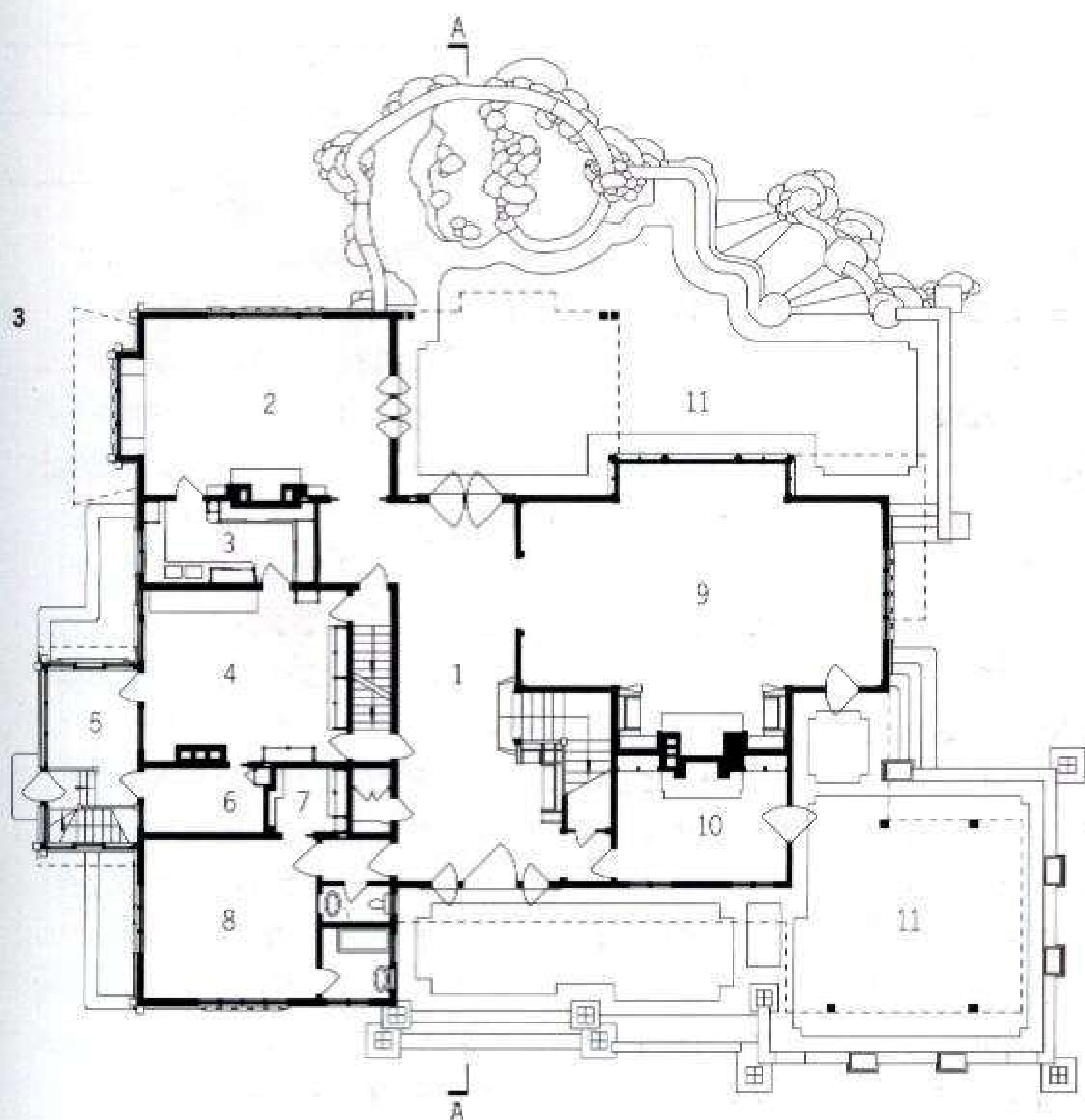
1



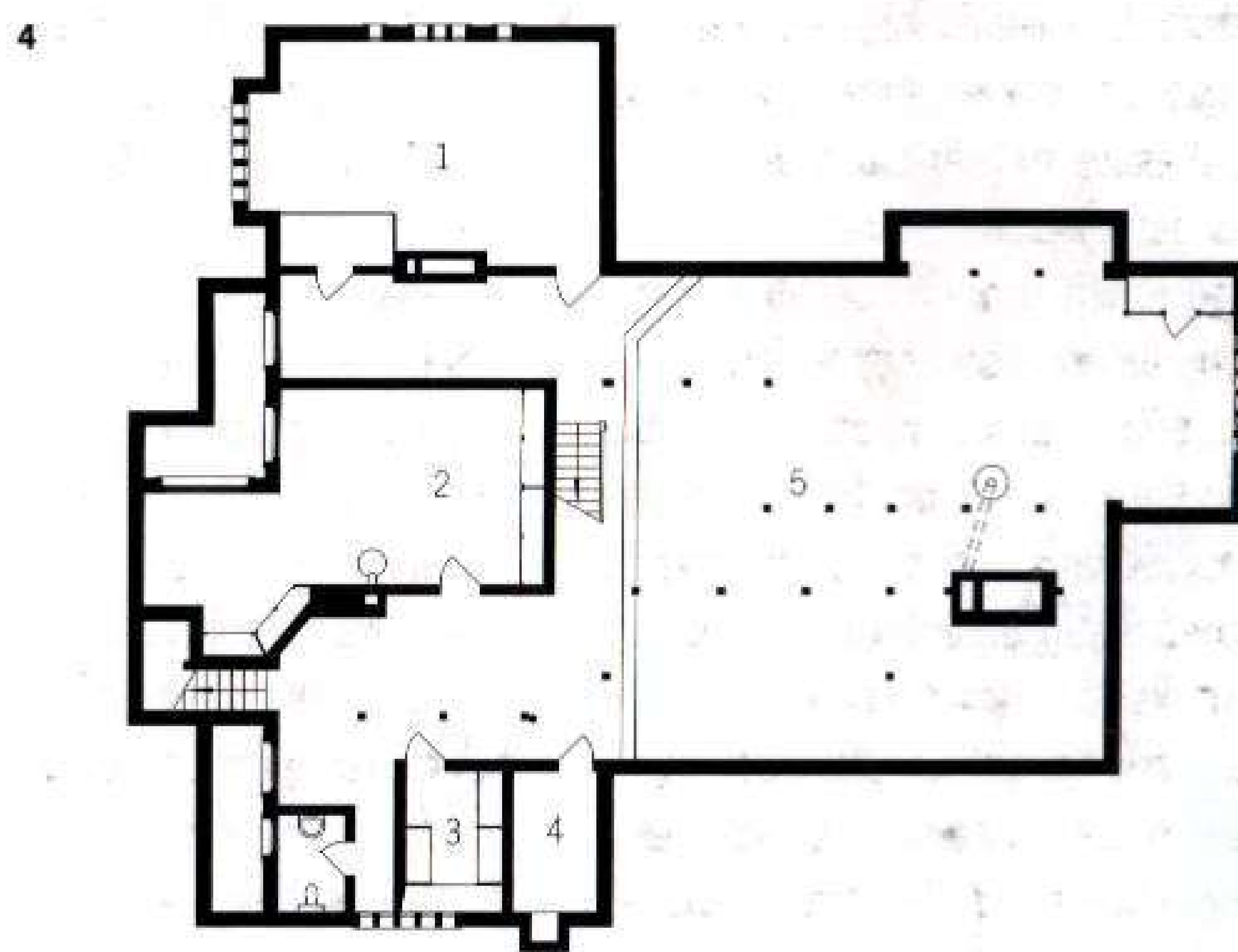
2



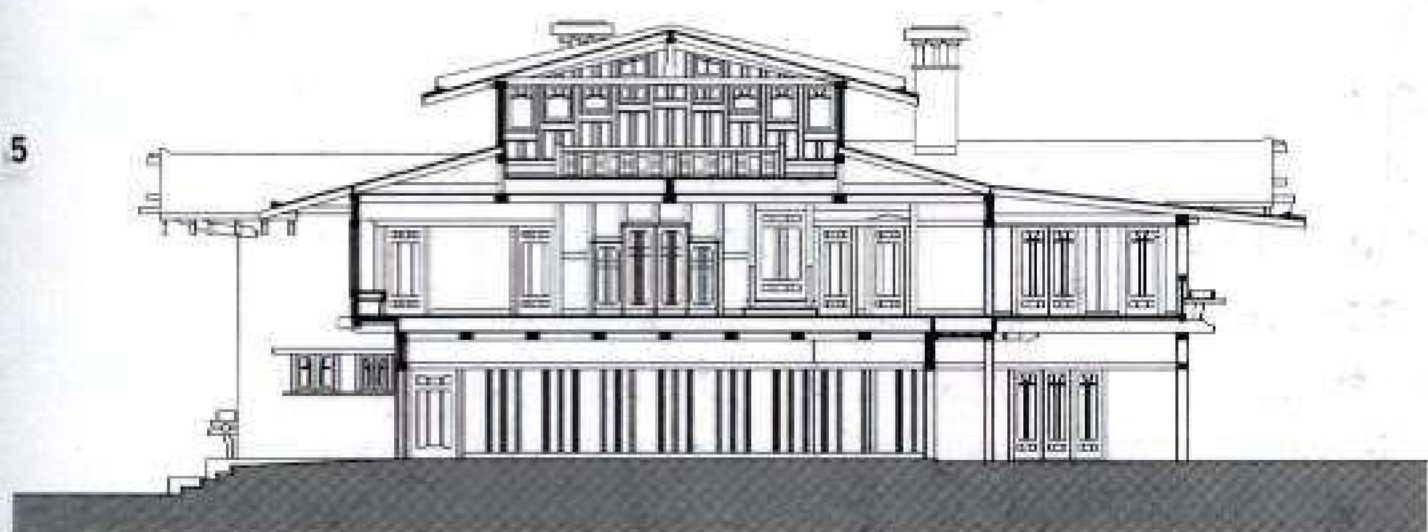
3



4



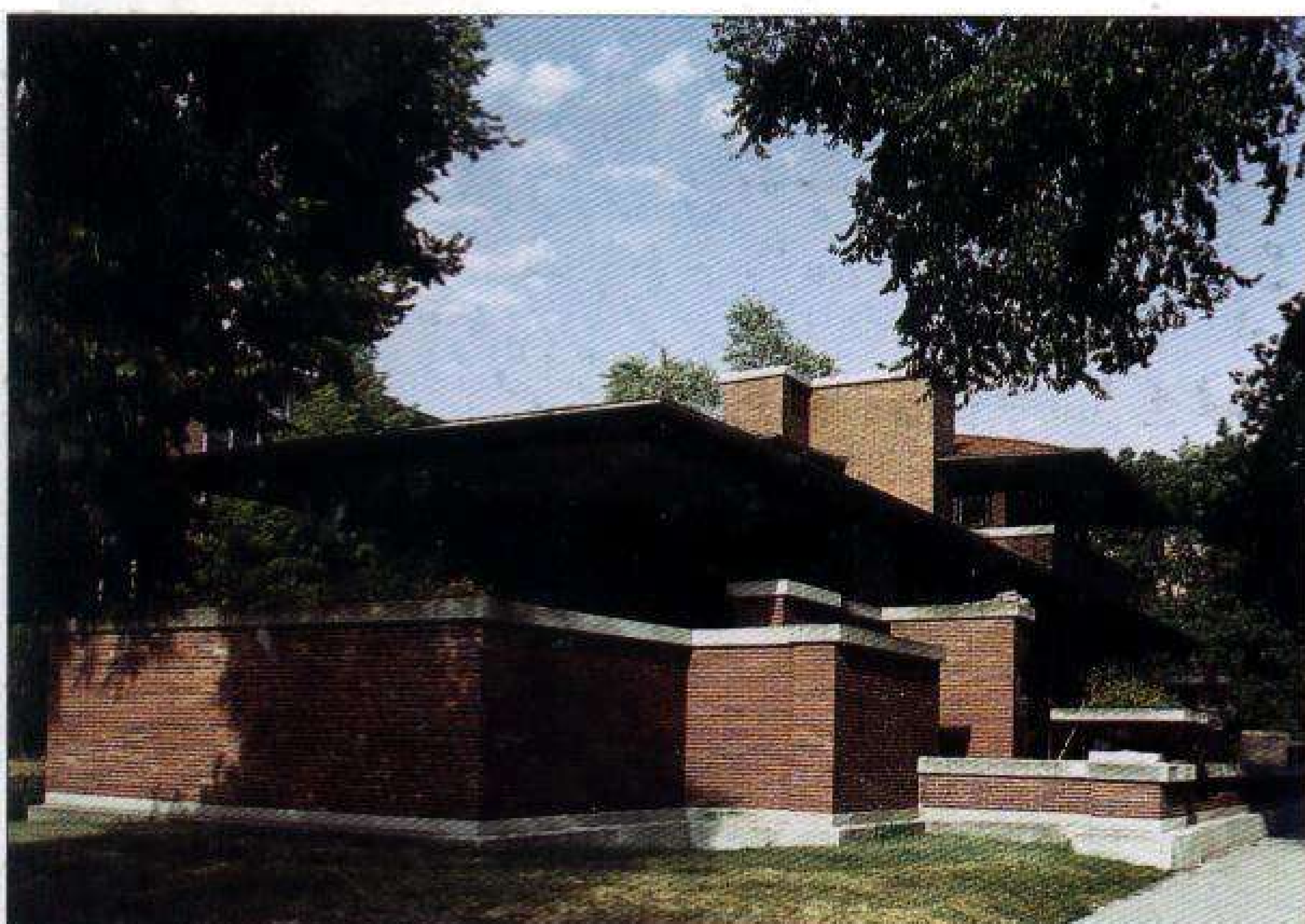
5



6



0 5 10 m





Maison Robie

Frank Lloyd Wright, 1867-1959

Chicago, États-Unis, 1909

La dernière et la plus aboutie des Prairie Houses de Frank Lloyd Wright, la maison Robie, semble conçue pour les grandes plaines plutôt que pour l'étroit terrain qu'elle occupe à l'angle d'une rue, à Hyde Park, dans la banlieue de Chicago. Lors de sa construction, sa forme exagérément horizontale dut sembler incongrue au milieu des maisons voisines, d'une verticalité conventionnelle. Elle n'a ni façades, ni murs extérieurs ou fenêtres ordinaires, ni porte d'entrée. Elle remplit quasiment le terrain ; l'infime partie non couverte est rattachée à l'ensemble de la composition stratifiée par des murets et des jardinières. Son horizontalité est encore accentuée par les blocs de couronnement en pierre, les linteaux et les tablettes des fenêtres ainsi que par les minces briques romaines dont les joints horizontaux en mortier sont arasés.

À cette époque, la technique de composition de Wright consistait à distribuer des formes symétriques par groupes asymétriques.
La composition de la maison Robie a pour élément de base un long corps de bâtiment d'un étage, apparemment symétrique, dont le toit en pente douce se continue en porte-à-faux aux deux extrémités sur une longueur surprenante.
Au premier étage, du côté sud donnant sur la rue, quatorze portes-fenêtres ouvrent sur un balcon en porte-à-faux, tel le pont d'un navire. Ce balcon projette une ombre profonde sur les portes-fenêtres encore plus nombreuses du rez-de-chaussée. La symétrie est illusoire puisque la terrasse surélevée à l'extrémité ouest, au-dessus d'un demi-sous-sol, est contrebalancée par le mur de la cour de service ouverte à l'extrémité est.
Mais la symétrie n'est que l'un des facteurs d'une équation plus complexe. Au-dessus du corps de bâtiment principal, un deuxième étage, réservé aux chambres et muni de fenêtres, de balcons et de toits en croupe, crée un axe transversal décentré qui met la composition en mouvement. Sur un côté émerge une énorme cheminée qui ancre tous les plans horizontaux inférieurs. Plus bas encore, à l'extrémité est du bâtiment, un autre toit en croupe couvre le garage et l'aile des domestiques.

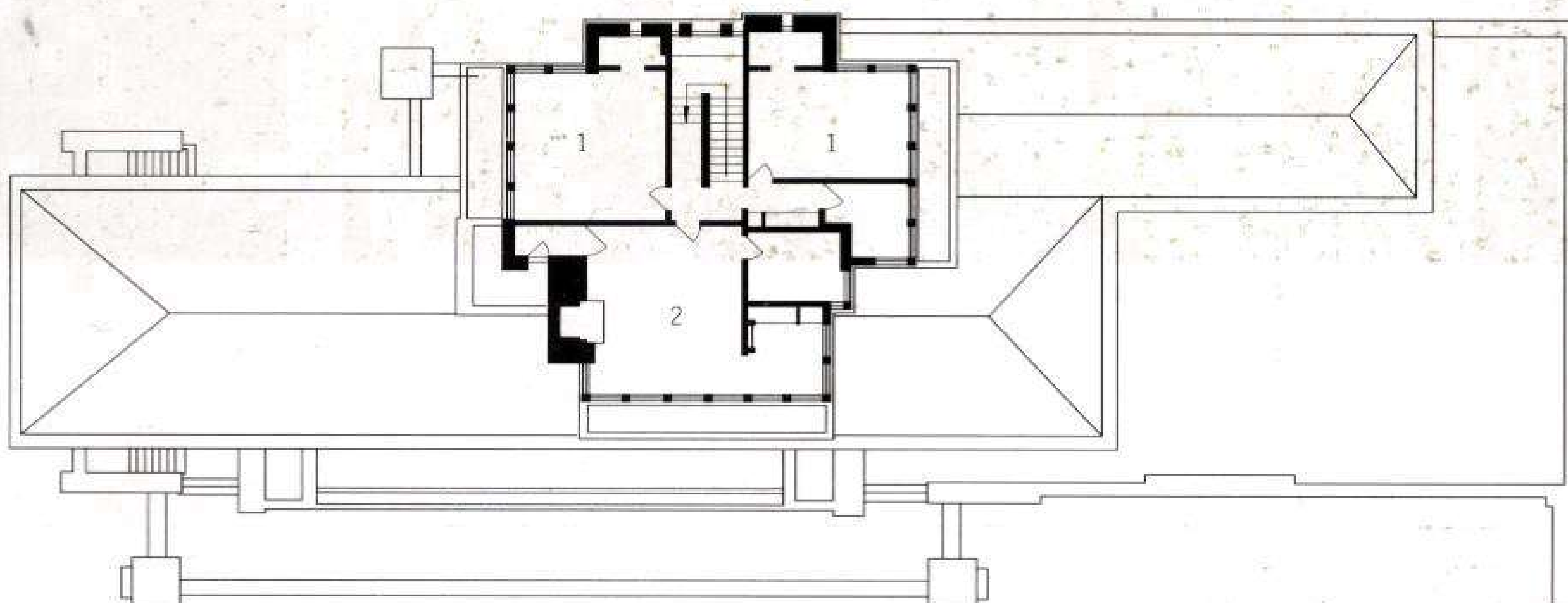
L'entrée principale est à l'arrière de la maison, au bout d'un long sentier tracé entre le corps de bâtiment et la limite nord du terrain. Passant devant la salle de billard et la salle de jeux, qui occupent la plus grande partie du rez-de-chaussée, on traverse le hall d'entrée plutôt sombre et, empruntant l'escalier central, on débouche sur l'un des plus beaux intérieurs privés du XX[e] siècle : une longue pièce basse semblable au salon d'un bateau, vivement éclairée par les quatorze portes-fenêtres exposées au sud. L'espace est partagé en une salle de séjour et une salle à manger par la cheminée – qui fut toujours pour Wright symbole de vie familiale et d'attachement à la terre. Celle-ci est en brique et est indépendante, si bien que sa présence est massive mais non encombrante car elle peut être contournée d'un côté ou de l'autre et qu'une ouverture rectangulaire à son sommet permet de voir le plafond sur toute sa longueur. Ce dernier est divisé en panneaux, chacun équipé de deux types d'éclairage électrique : des globes en verre de chaque côté de la partie centrale, surélevée, et des ampoules dissimulées derrière des grilles en bois dans la partie inférieure, sur les côtés. À chaque extrémité de cet espace en longueur, des bow-windows triangulaires créent des aires pour s'asseoir ou prendre les repas. Ces bow-windows sont presque invisibles de l'extérieur car ils sont plongés dans une ombre profonde projetée par les toits en porte-à-faux. Ceux-ci, qu'il aurait été impossible de construire en bois, sont soutenus par deux poutres en acier qui s'étendent sur toute la longueur du bâtiment principal.

Frederick C. Robie, qui travaillait dans l'entreprise de bicyclettes familiale, projetait de se lancer dans l'industrie automobile alors en plein essor. Mais lorsque son père mourut, criblé de dettes, sa femme le quitta et il vendit la maison, à peine deux ans après sa construction. Elle est encore en bon état et est ouverte au public.



1

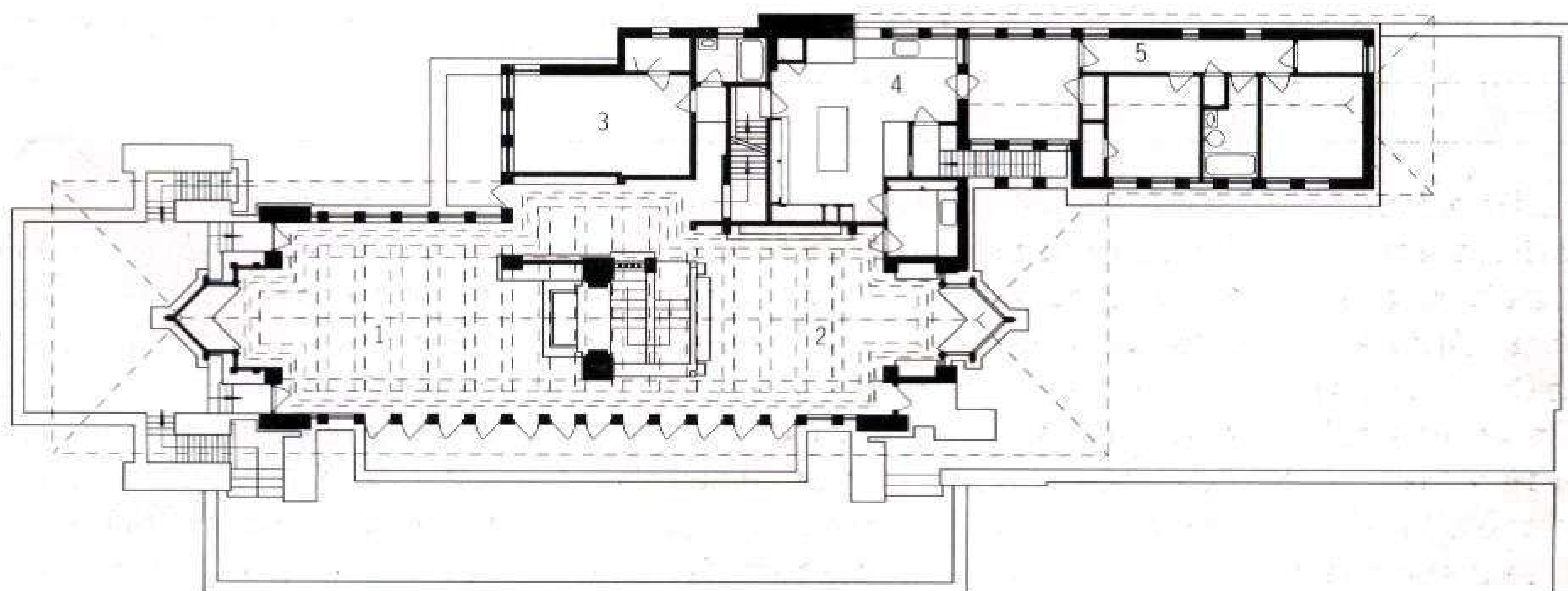
1 Coupe A-A



2

2 Plan du deuxième étage

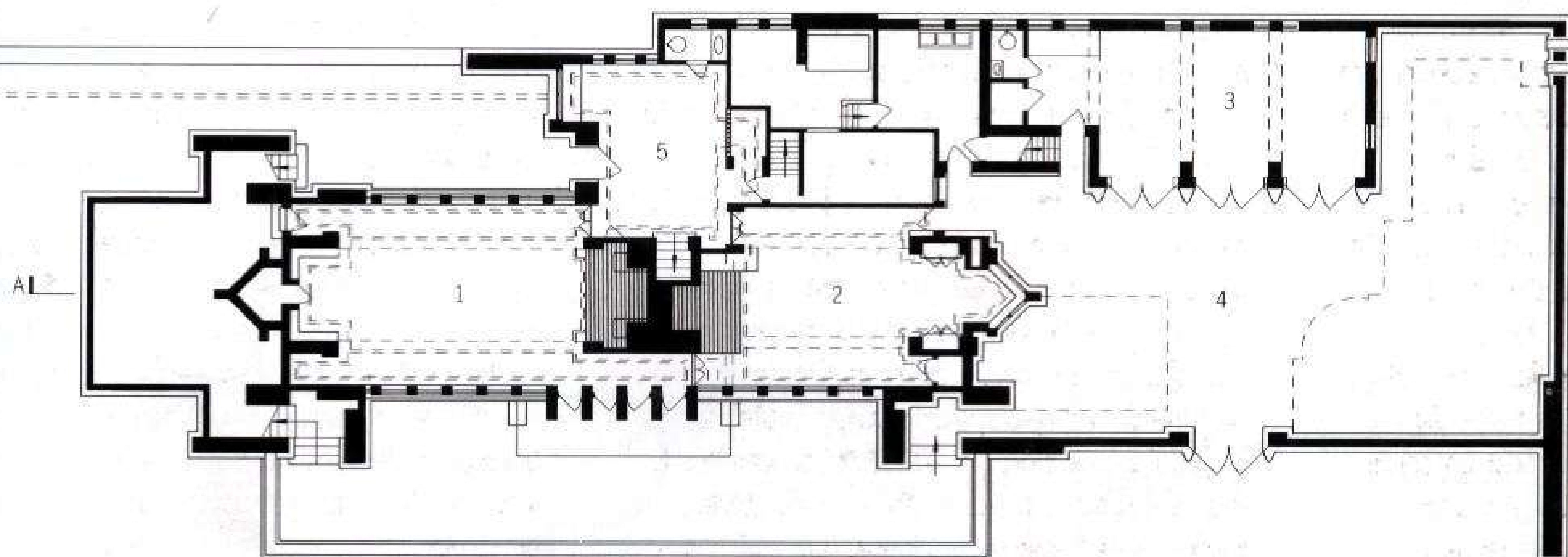
1 Chambres
2 Chambre principale



3

3 Plan du premier étage

1 Salle de séjour
2 Salle à manger
3 Chambre d'amis
4 Cuisine
5 Quartiers des domestiques

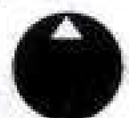


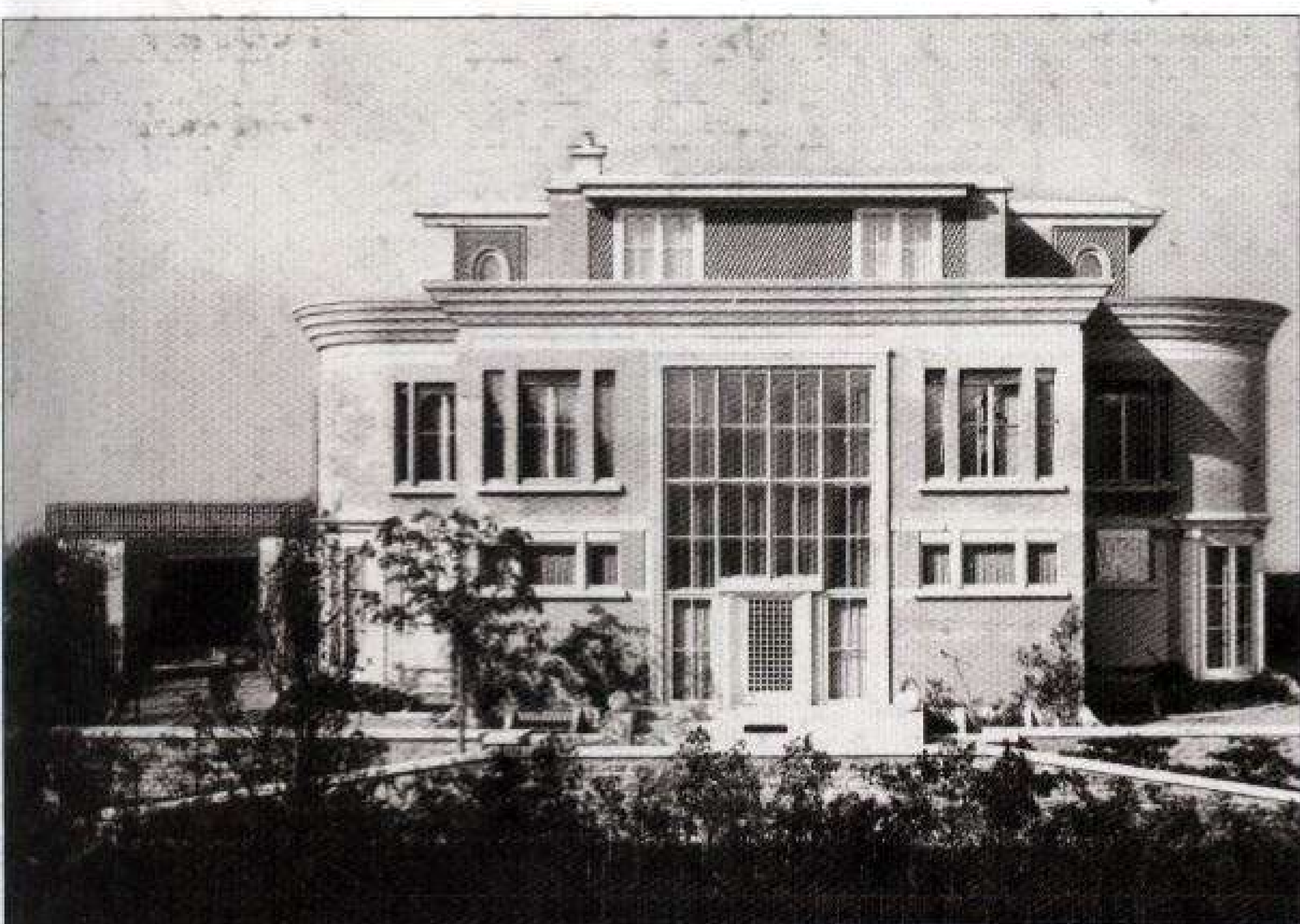
4

4 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle de billard
2 Salle de jeux
3 Garage
4 Cour de service
5 Hall d'entrée

0 5 10 m







Villa Schwob

Le Corbusier, 1887-1965

La Chaux-de-Fonds, Suisse, 1917

Avant de devenir Le Corbusier et le plus grand architecte moderniste du XXe siècle, Charles-Édouard Jeanneret exerça brièvement et de manière peu professionnelle son métier d'architecte dans sa ville natale de La Chaux-de-Fonds. Il y conçut six maisons, dont celle de ses parents. Aucune d'elles ne présente le moindre soupçon du modernisme encore à venir mais la dernière, la villa Schwob, est étrange et plus originale que les précédentes, plutôt conventionnelles. C'est également la seule dont Le Corbusier, dans sa maturité, revendiquera fièrement la paternité.

Famille locale cultivée, les Schwob avaient fait fortune grâce à l'horlogerie. Ils connaissaient la maison des parents de Le Corbusier et voulaient quelque chose d'analogue mais en plus grand. Jeanneret, tout juste rentré de ses influentes pérégrinations à travers l'Europe et de son voyage en Orient, décida de repartir sur de nouvelles bases architecturales avec cette importante commande. Il rechercha l'originalité dans le moindre détail – effort évident qui résulta en une complexité maladroite.

La partie centrale de la maison consiste en une boîte de deux étages de plan carré, presque un cube si l'on inclut la hauteur du sous-sol. La boîte est traversée en son milieu par une forme allongée ressemblant à celle d'une église et dont les extrémités arrondies, ou absides, dépassent trop largement de chaque côté pour ne former que de simples bow-windows. Deux autres formes s'ajoutent à cette partie centrale : un troisième niveau à toit plat, en retrait derrière des toits en terrasse peu profonds, ainsi qu'un bloc étroit sur trois niveaux abritant l'entrée et la cage d'escalier et formant la façade sur rue côté nord. Ces formes additionnelles mettant en péril l'identité de la boîte à absides, cette dernière bénéficie d'une grande corniche servant à en réaffirmer le contour. Les critiques ont beaucoup glosé à propos de cette façade bizarre sur rue dont le panneau carré aveugle ressemble à un écran de cinéma. Colin Rowe, par exemple, y a vu le prototype de plusieurs façades plates de l'œuvre ultérieure de Le Corbusier, de la villa Stein (voir p. 54-55) au couvent de La Tourette.

À l'intérieur, le principal événement spatial est un salon en double hauteur éclairé par une immense fenêtre percée dans le mur sud. Au rez-de-chaussée, les absides latérales contiennent une salle à manger et une salle de jeux tandis que, côté jardin, les angles de la boîte abritent une bibliothèque et un coin cheminée. À l'étage, les absides sont occupées par les deux chambres principales. On a des vues plongeantes sur le salon depuis un balcon qui longe le côté nord et par de petites ouvertures grillagées percées dans les loggias, par ailleurs aveugles, situées de chaque côté de la grande fenêtre. D'autres chambres pour la famille et les domestiques se trouvent au dernier étage. Les fonctions semblent avoir été attribuées aux espaces de manière arbitraire de sorte que le plan tout entier donne l'impression d'être l'adaptation interne d'une forme extérieure symétrique et rigide. La cuisine ne s'adaptant à aucun espace, elle est cachée derrière le mur du jardin, à droite de l'entrée principale.

À l'extérieur, le matériau dominant est une brique jaune de grande qualité qui est un remplissage de la structure en béton armé – l'une des premières applications de cette technologie dans une architecture domestique. En 1916, Jeanneret avançait déjà son concept de maison Dom-ino en réponse aux problèmes que poserait la reconstruction d'après-guerre. Si certaines esquisses de la maison Dom-ino possèdent des caractéristiques de la villa Schwob, c'est le dessin de la structure dépouillée qui deviendra le symbole moderniste.

1 Plan du deuxième étage

1 Coin cheminée
2 Chambres
3 Salle de bain
4 Chambres de service

2 Plan du premier étage

1 Chambres
2 Salles de bain

3 Plan du rez-de-chaussée

1 Coin cheminée
2 Bibliothèque
3 Salle à manger
4 Salon
5 Salle de jeux
6 Cuisine

4 Plan du sous-sol

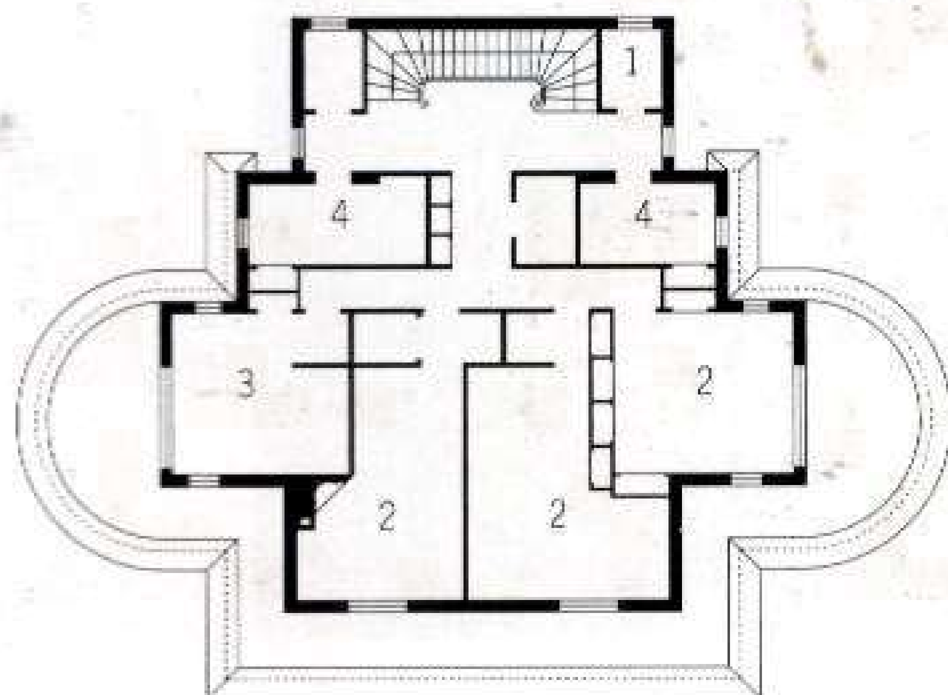
5 Coupe A-A

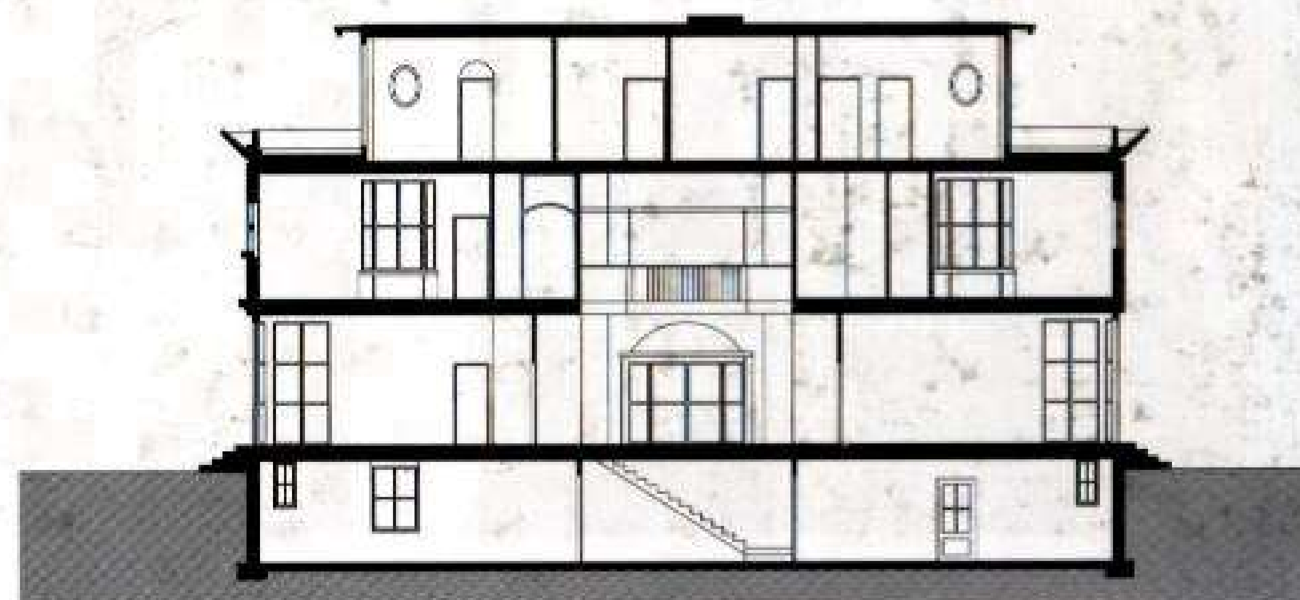
6 Élévation nord

7 Élévation ouest

8 Plan de situation

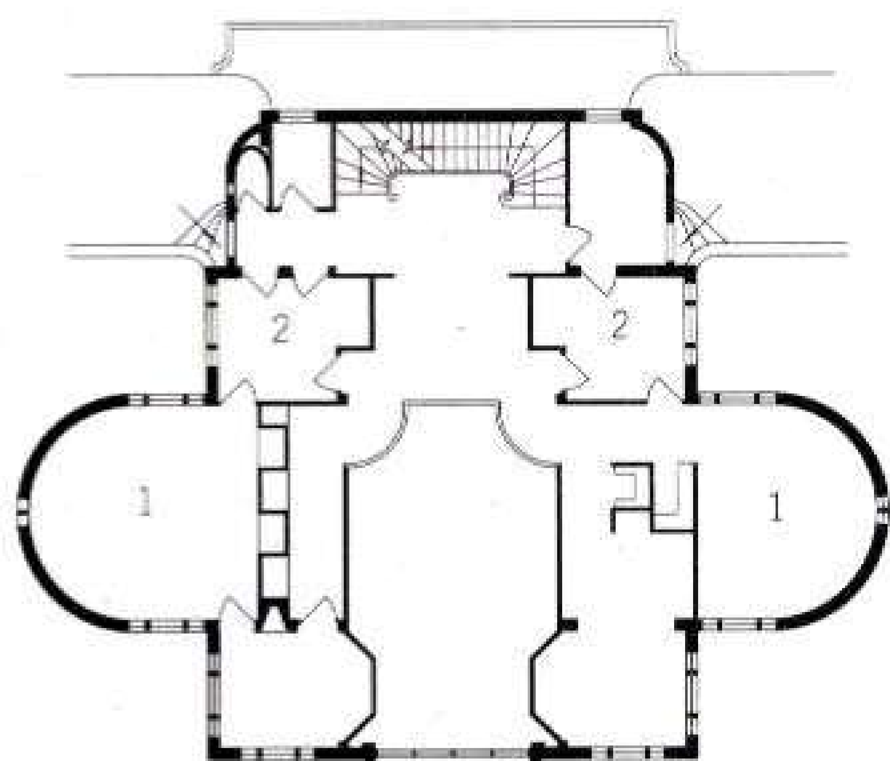
1

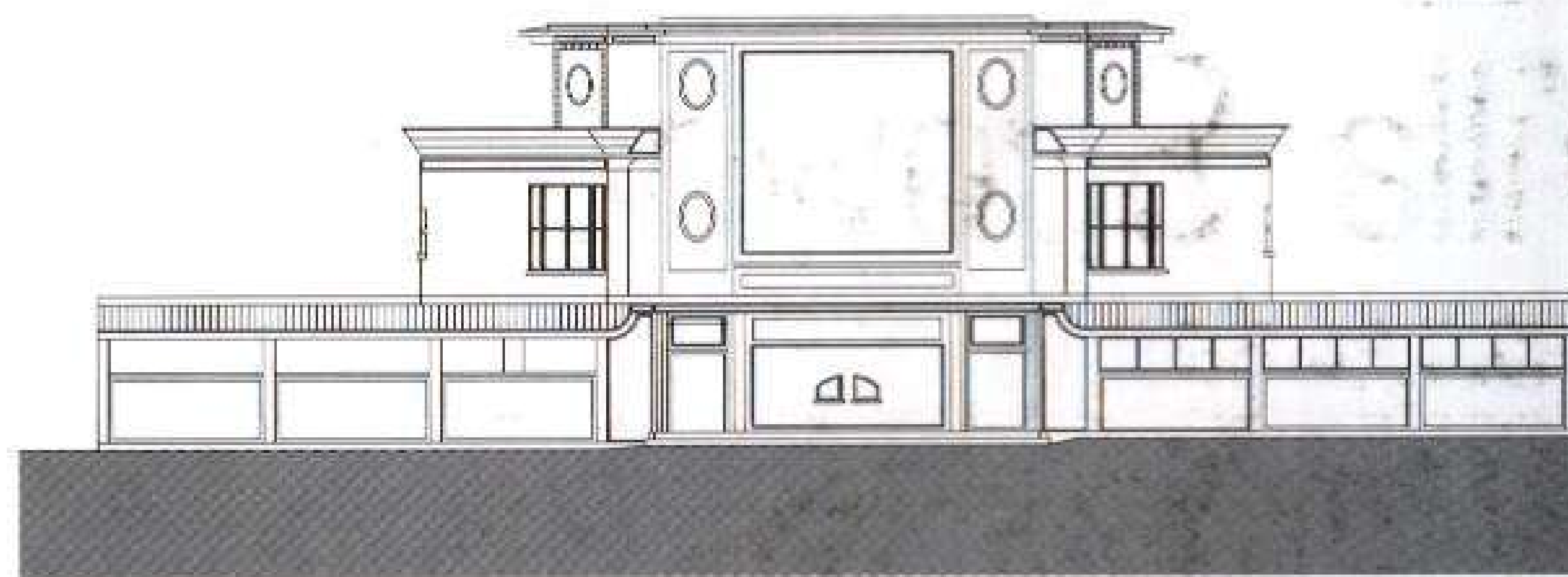




5

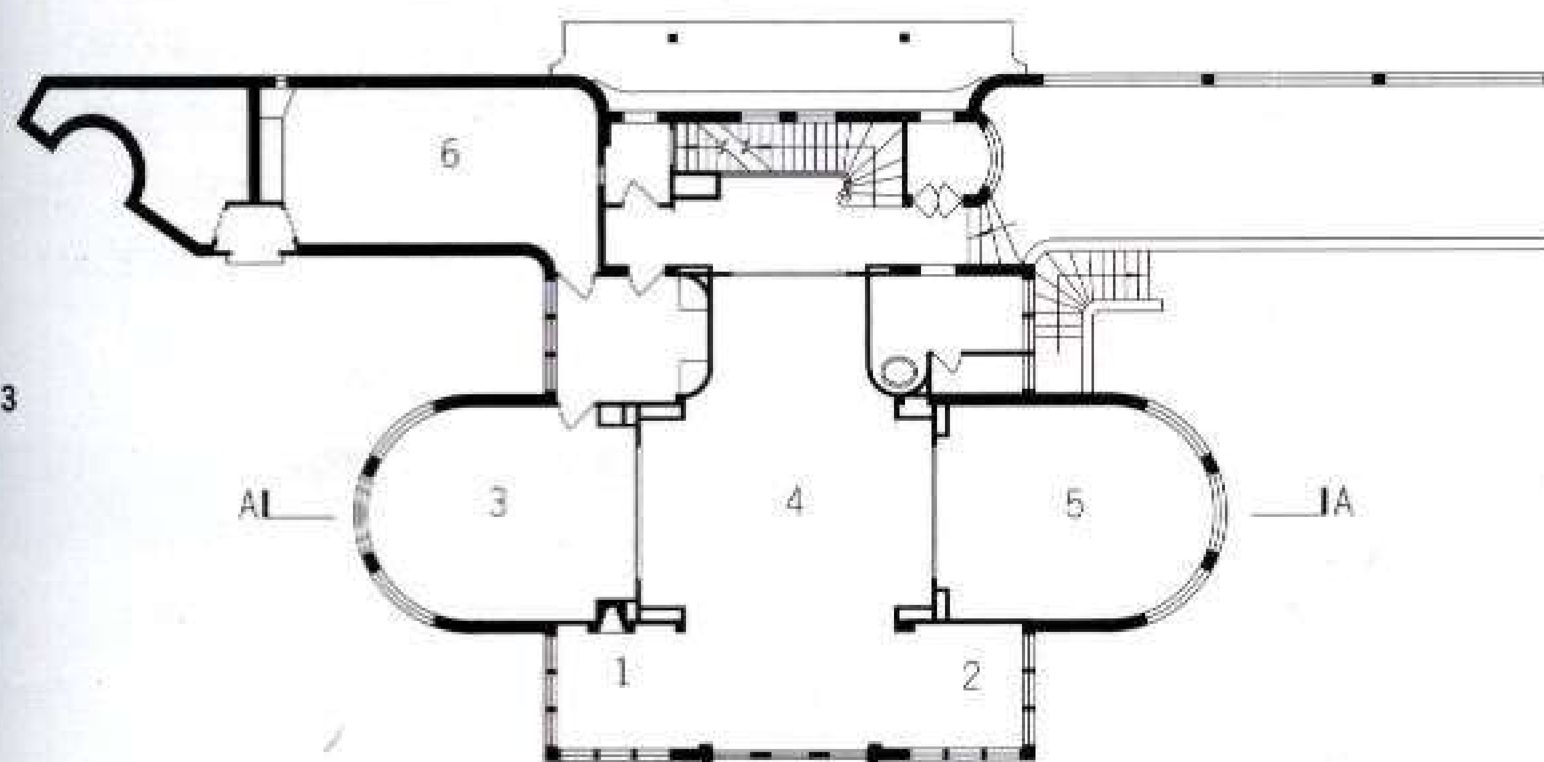
2





6

3

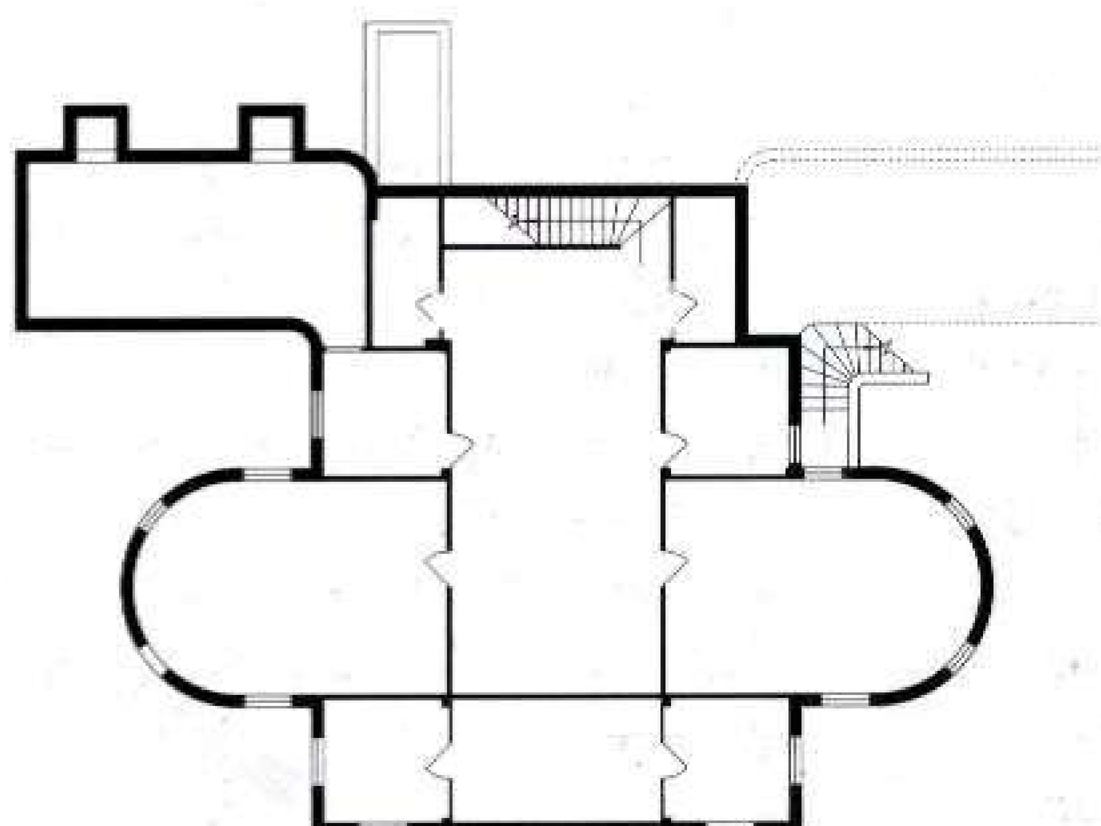


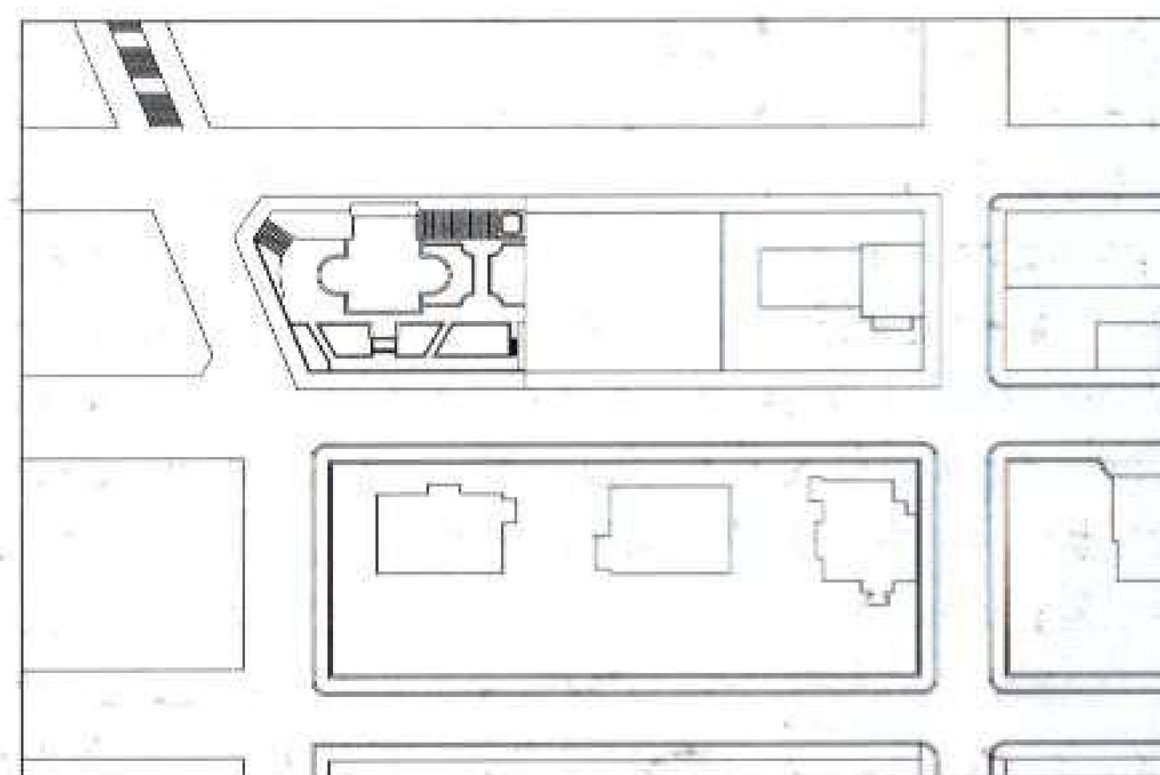


7

8

4







0 5 10 m





Villa Snellman

Erik Gunnar Asplund, 1885-1945

Djursholm, près de Stockholm, Suède, 1917-1918

Vernaculaire mais également classique – et même d'une légèreté et d'une austérité qui semblent annoncer l'arrivée du modernisme –, la villa Snellman, sous une simplicité apparente, est en fait complexe et subtile. Il n'est pas étonnant qu'elle soit devenue une référence pour les postmodernistes des années 1980.

Erik Gunnar Asplund disait qu'elle était une « tentative pour loger une maison moderne dans une structure de la largeur d'une pièce et demie ». L'aile principale, d'un étage, est un simple rectangle divisé en longueur avec, d'un côté, un espace de vie commune donnant sur le jardin et, de l'autre, une aire de circulation et de service donnant sur la cour d'entrée. Rien ne peut être plus simple. À première vue, les plans, avec leurs murs intérieurs légèrement obliques, ressemblent à ceux d'une ancienne ferme. L'aile des domestiques, sur un seul niveau, décalée de quelques degrés par rapport à l'angle droit, renforce l'impression d'une adaptation adéquate et d'une adhésion spontanée à une tradition vernaculaire. Tout cela, en fait, est délibérément orchestré.

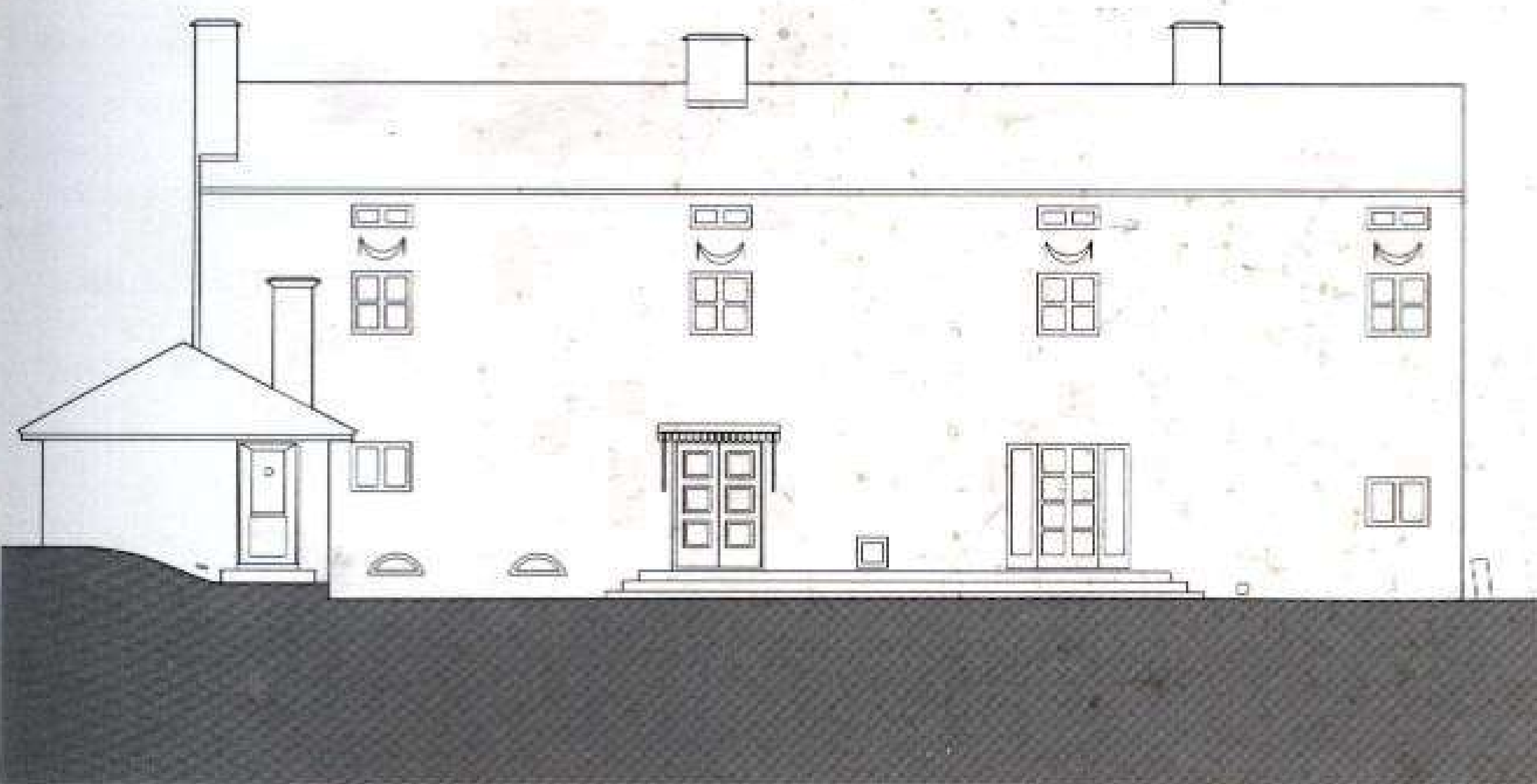
Les murs obliques venaient alors d'être inventés, probablement par Ragnar Östberg, l'architecte de l'hôtel de ville de Stockholm alors en chantier, qui les utilisa le premier dans des maisons comme moyen de réconcilier un intérieur fonctionnel et une façade symétrique. Dans la villa Snellman, toutefois, le procédé ne semble pas destiné à résoudre un problème architectural mais à créer une impression de simplicité, un nouveau type d'espace domestique décontracté. Le mur nord, oblique, du couloir de l'étage supérieur est une manière intelligente d'intégrer des éléments gênants, tel l'escalier en colimaçon menant à l'attique, alors que la courbe très subtile du mur opposé ne répond à aucune exigence fonctionnelle. C'est la touche délicate de l'artiste.

Le hall supérieur, pas tout à fait circulaire, est un autre raffinement artistique. Initialement, la maison devait être construite en pierre et, sur les plans de la version antérieure, ce hall, en réalité une salle de séjour, forme un cercle parfait. Mais, utilisant le bois, sans doute pour des raisons économiques, Asplund profita de l'occasion pour créer une forme plus libre, plus organique. Le cercle dans un carré était une des formes préférées de l'architecte et il n'est peut-être pas si fantaisiste de rattacher ce hall au superbe tambour de son œuvre la plus célèbre, la bibliothèque municipale de Stockholm.

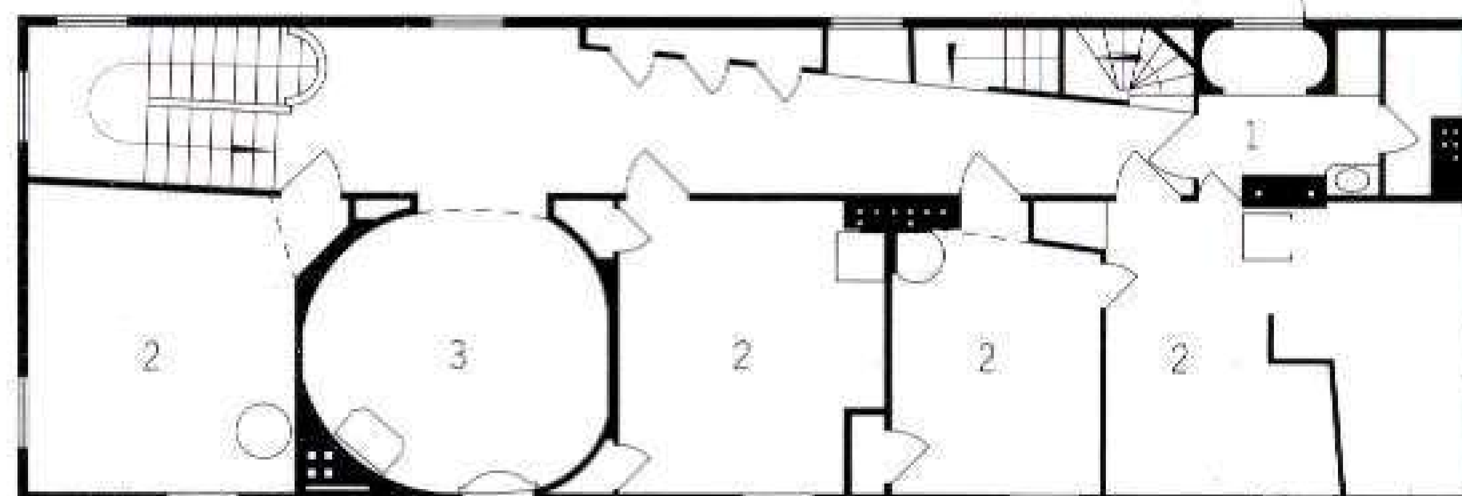
Les subtilités du plan n'ont d'égales que celles des façades. Ce bâtiment est nettement classique. La plupart des fenêtres sont petites et carrées. Il n'y a ni colonnes ni corniches mais les murs sont ornés de guirlandes en stuc légèrement en relief. Côté cour, ces guirlandes se trouvent sous les fenêtres de l'attique alors que, côté jardin, elles sont entre les fenêtres. Sur les deux façades, une petite lunette indique l'emplacement du hall supérieur dont le haut plafond surélève l'espace de l'attique.

Ces façades sont très différentes, l'une consistant en quatre travées, l'autre en cinq. De plus, les fenêtres ne sont pas distribuées symétriquement. Côté jardin, si l'on regarde de gauche à droite, celles du premier étage et de l'attique sont de plus en plus décalées par rapport à celles du rez-de-chaussée. Côté cour, toutes sont déplacées vers la droite, comme repoussées par l'aile des domestiques.

Comme rien dans le plan n'explique ces partis pris, certains critiques leur ont cherché des significations psychologiques. On a cru déceler en particulier dans les deux portes disposées l'une à côté de l'autre – celle de l'entrée avec son auvent et la porte-fenêtre du hall inférieur – une ambiguïté troublante. Que celle-ci ait été ou non voulue par Asplund, elle correspond exactement à ce que rechercheront plus tard les post-modernistes.

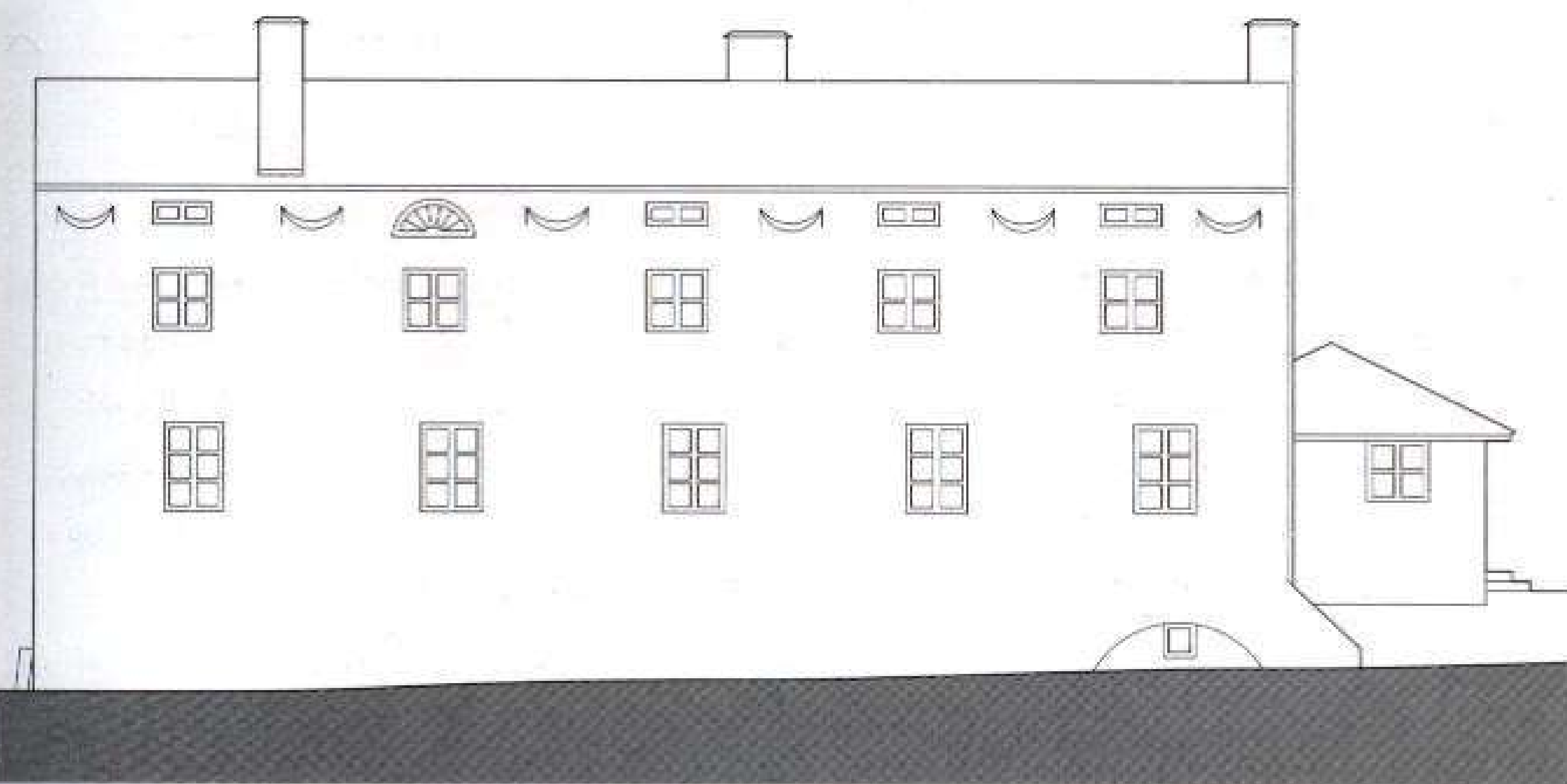


1 Élévation principale

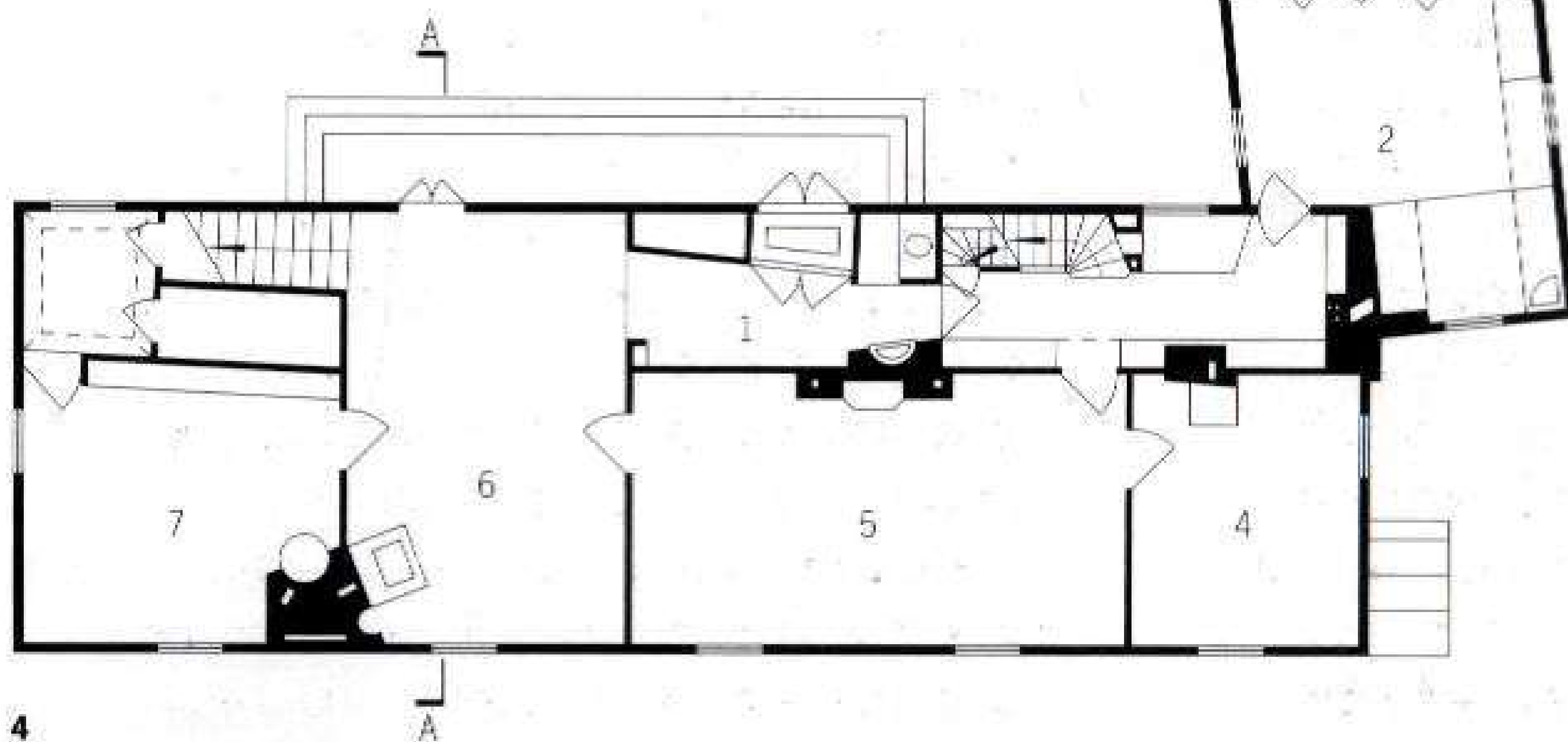


2 Plan du premier étage

1 Salle de bain
2 Chambres
3 Hall

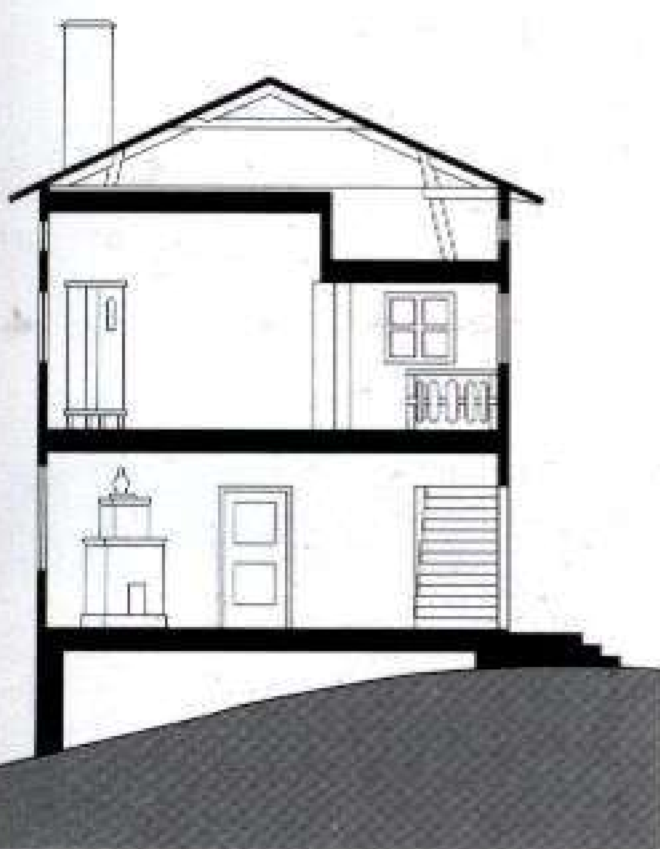


3 Élévation arrière

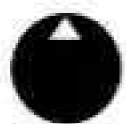


4 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée
2 Cuisine
3 Pièces du personnel
4 Salon
5 Salle à manger
6 Salle de séjour
7 Cabinet de travail



5 Coupe A-A



0 5 10 m



Villa Henny

Robert van't Hoff, 1887-1979

Huis ter Heide, Pays-Bas, 1915-1919

Robert van't Hoff naquit à Rotterdam en 1887 mais fit ses études d'architecture en Grande-Bretagne, d'abord à la Birmingham School of Art puis à l'Architectural Association de Londres. Durant les années qui précédèrent la Première Guerre mondiale, il vécut dans Chelsea et conçut de nombreuses maisons dans le style Arts and Crafts, dont celle du peintre Augustus John. Puis, en 1913, son père lui fit un cadeau qui modifia totalement sa vision de l'architecture, un exemplaire du désormais célèbre portfolio Wasmuth contenant des dessins de Frank Lloyd Wright. Van't Hoff fut si impressionné par l'architecture révolutionnaire représentée dans cet ouvrage qu'il s'embarqua aussitôt pour les États-Unis, manquant même la crémaillère d'Augustus John.

Au cours de son séjour en Amérique, il rencontra Wright et visita plusieurs de ses bâtiments, dont le Larkin Building à Buffalo, les Midway Gardens à Chicago, et le Temple unitarien à Oak Park. En 1914, à son retour aux Pays-Bas, il construisit une villa à Huis ter Heide, la maison d'été Verloop qui, bien que de dimensions modestes, ressemblait quelque peu aux Prairie Houses de Wright. Mais c'est sa villa suivante, à Huis ter Heide encore, conçue pour un homme d'affaires d'Amsterdam, A. B. Henny, que l'histoire de l'architecture a retenue. Et cela parce qu'elle innovait sur deux points : c'était le premier bâtiment européen à attester clairement l'influence de Wright et il était construit avec un matériau nouveau, le béton armé.

À la différence de celles de Wright, les réalisations de van't Hoff ont tendance à être plutôt raides et guindées. La villa Henny est un objet net et fermé, s'élevant au milieu d'une pelouse avec pour seul compagnon un petit bassin carré. Extérieurement, elle est symétrique sur deux axes et le plan n'est pas sans maladresse dans sa recherche de symétrie. La moitié du rez-de-chaussée est occupée par une immense salle de séjour exposée au sud, dominée par une cheminée centrale et donnant sur une terrasse surélevée. Le hall d'entrée, dans l'axe et plutôt étroit, est sur le côté nord entre des pièces de service qui s'accommodent du mieux qu'elles peuvent de la configuration du bâtiment. À l'étage, la symétrie impose sa loi de manière encore plus stricte. Les chambres, les salles de bain et le cabinet de travail s'intègrent dans un plan en forme de croix dans un carré qui rappelle celui des églises byzantines.

C'est dans le traitement de l'extérieur que l'influence de Wright et le potentiel structurel du béton armé entrent en jeu. Rien n'est bidimensionnel. En coupe, les murs ont des angles rentrants et des décrochements qui forment des balcons au niveau supérieur et des bacs de plantations au rez-de-chaussée ; les fenêtres consistent toutes en de petites baies en saillie formées de rangées de châssis distribués par trois, quatre ou huit (sans compter les retours aux extrémités) ; et la dalle carrée du toit plat en porte-à-faux au-dessus des angles, qui dut paraître très audacieuce en 1919, apporte avec panache une dernière touche à l'ensemble de la composition.

Ayant acquis une réputation avec la villa Henny, van't Hoff rejoint le groupe d'avant-garde De Stijl, dans la revue duquel il écrivit des articles, et il collabora à plusieurs reprises avec Theo van Doesburg. Il devint communiste et s'intéressa à la conception de logements sociaux pour les ouvriers mais n'en réalisa que très peu. En 1933, déçu par l'architecture, Robert van't Hoff s'installa en Grande-Bretagne où il vécut dans une communauté anarchiste. Il mourut en 1979 dans le village de New Milton, dans le Hampshire.

Plan du premier étage

Salle de bain
Chambres
Chambre principale
Hall
Cabinet de travail
Dressing
Chambre d'amis

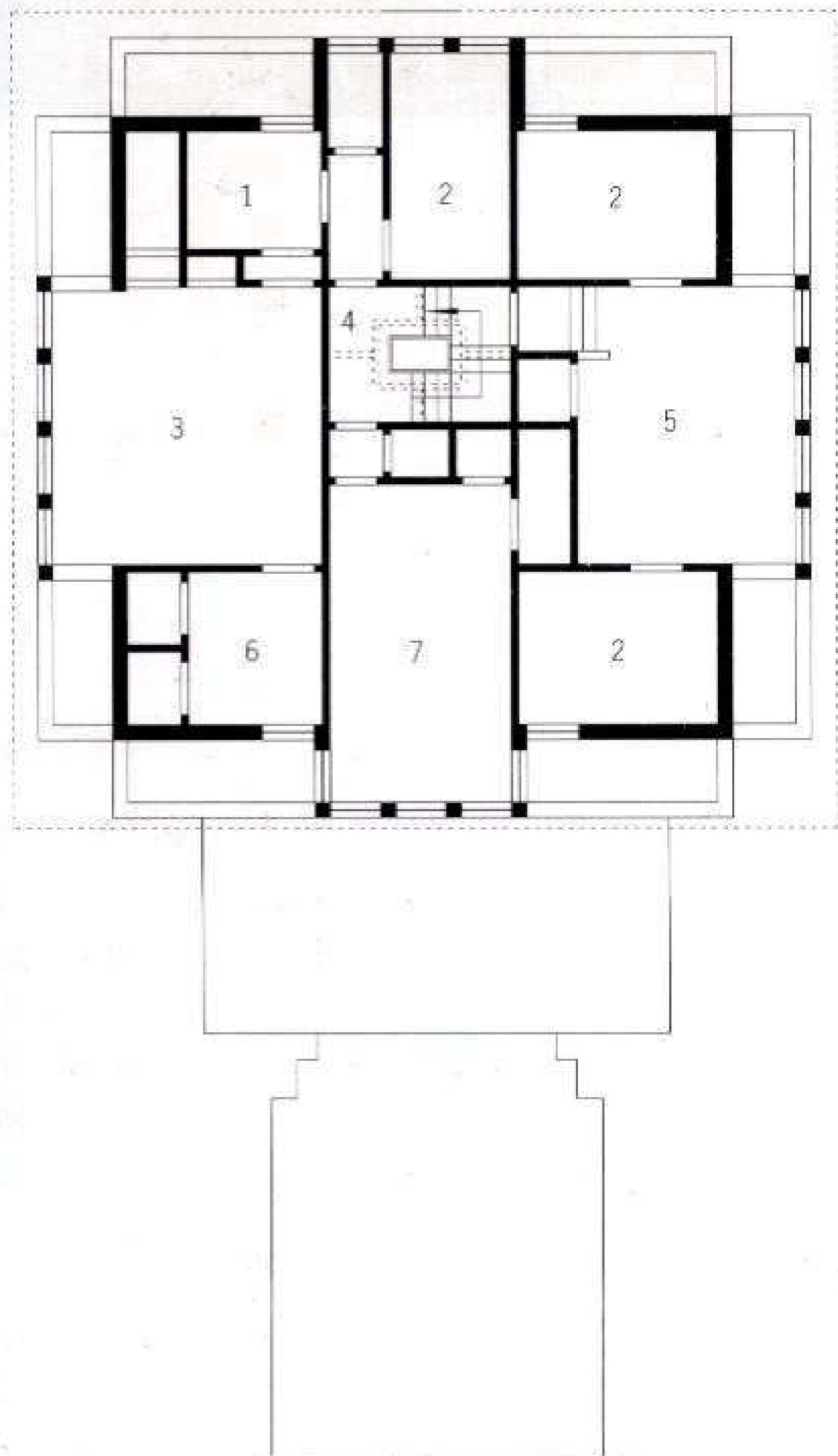
2 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée
2 Vestiaire
3 Cuisine
4 Salon
5 Cabinet de travail
6 Hall
7 Rangement
8 Salle de séjour
9 Terrasse
10 Bassin

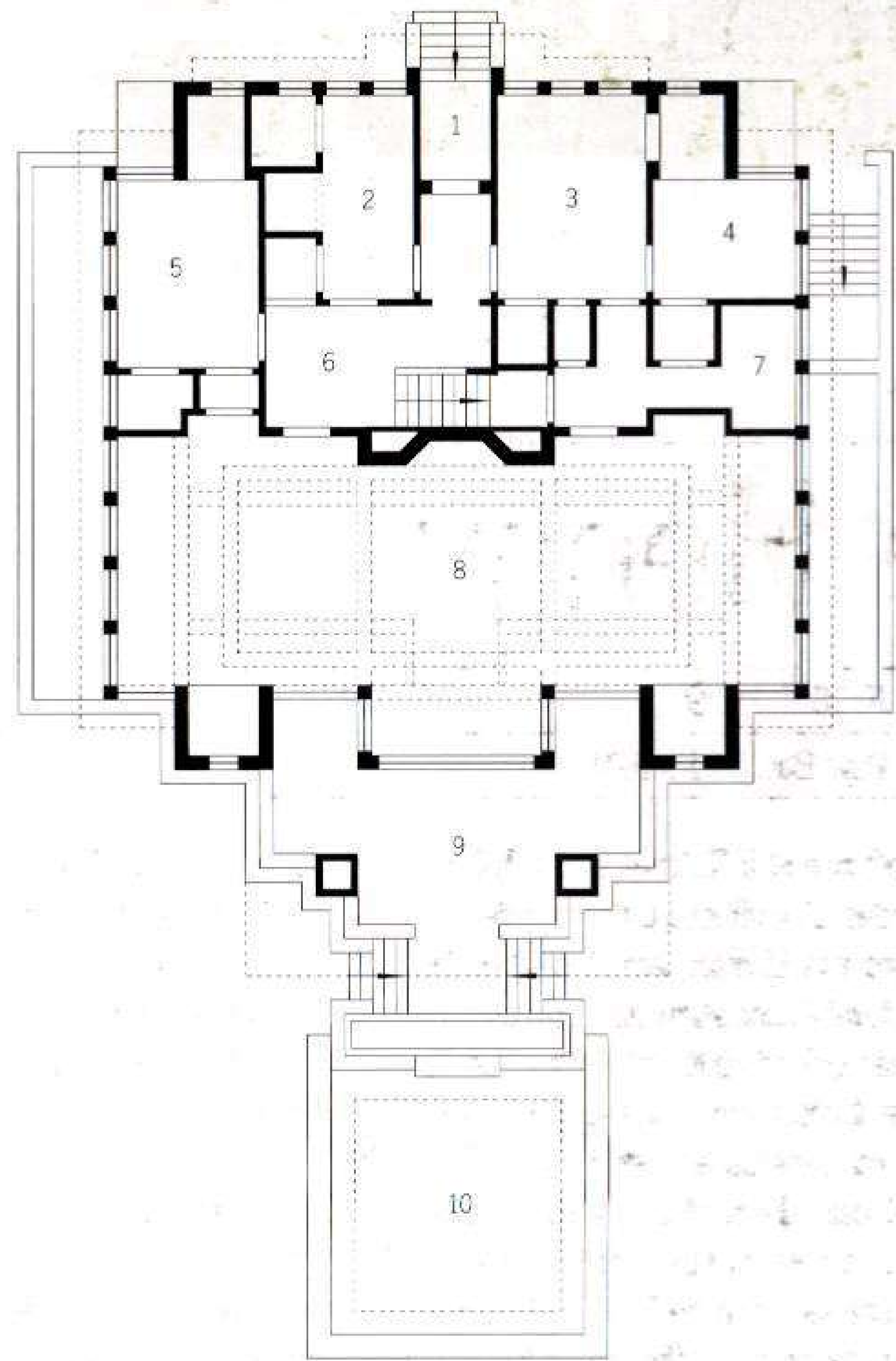
3 Élévation sud

4 Élévation ouest

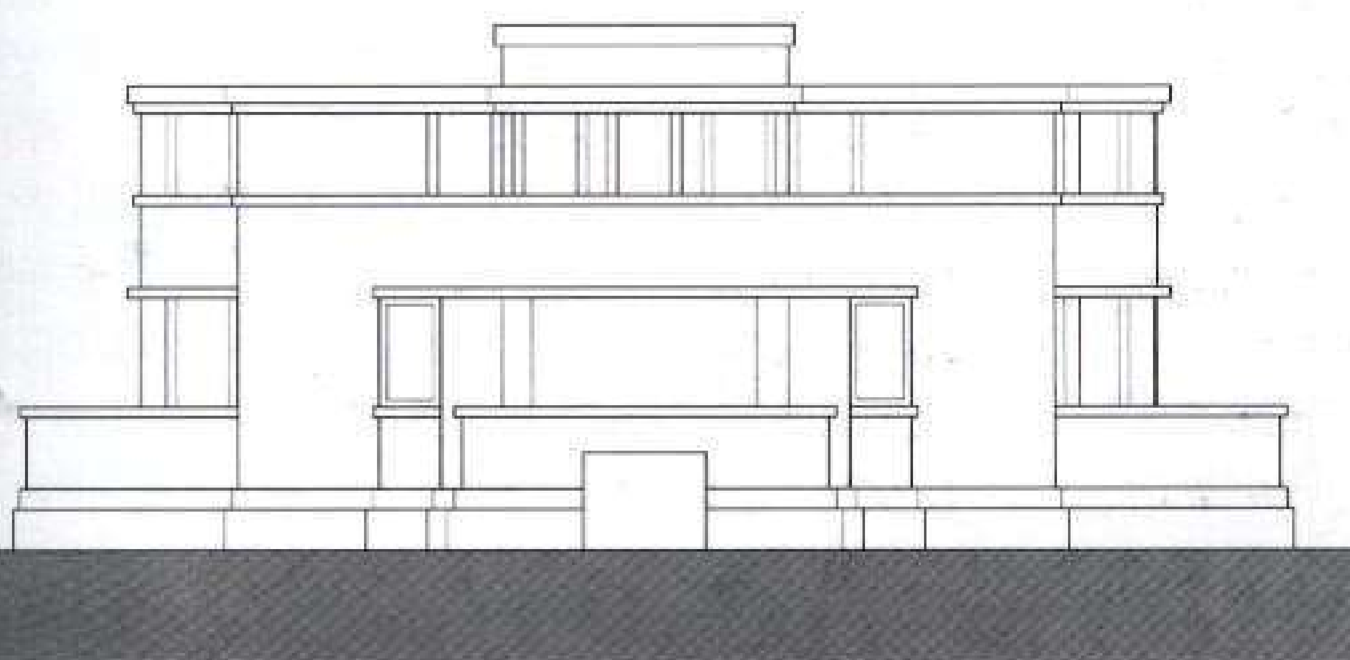
1



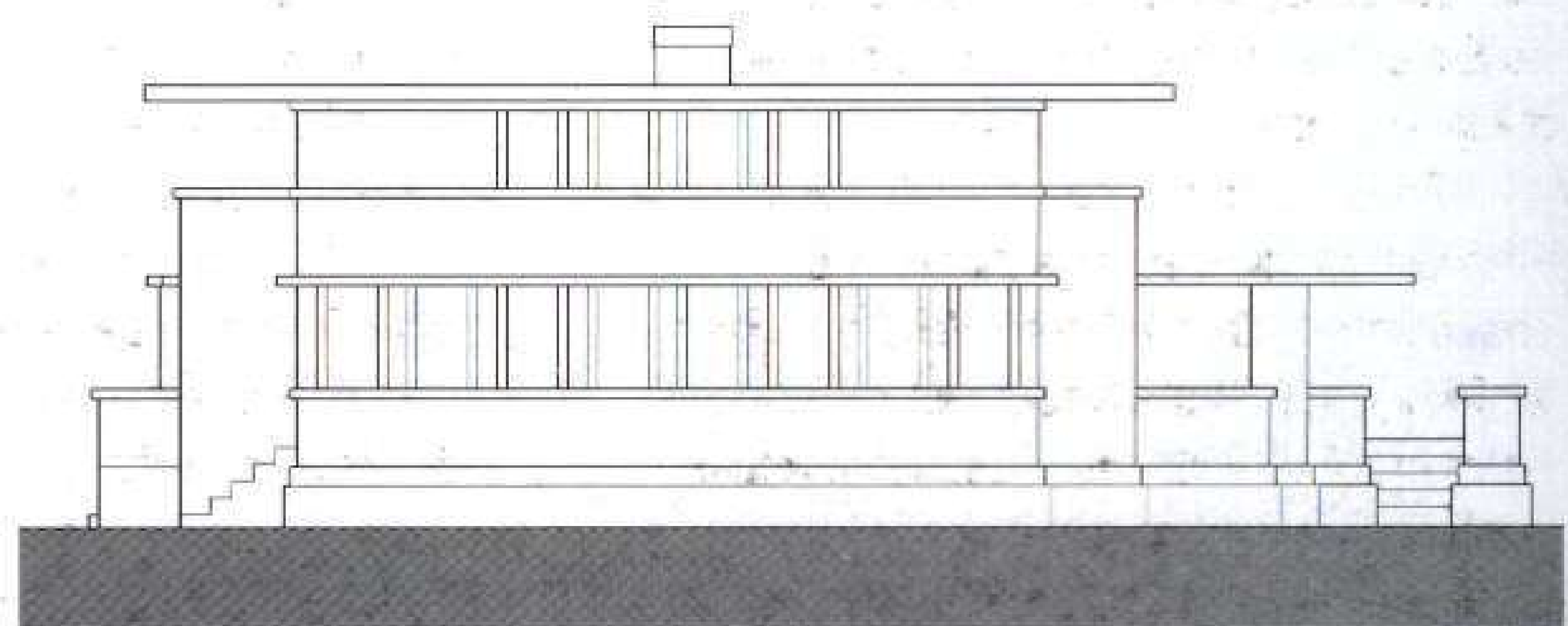
2

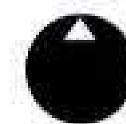


2

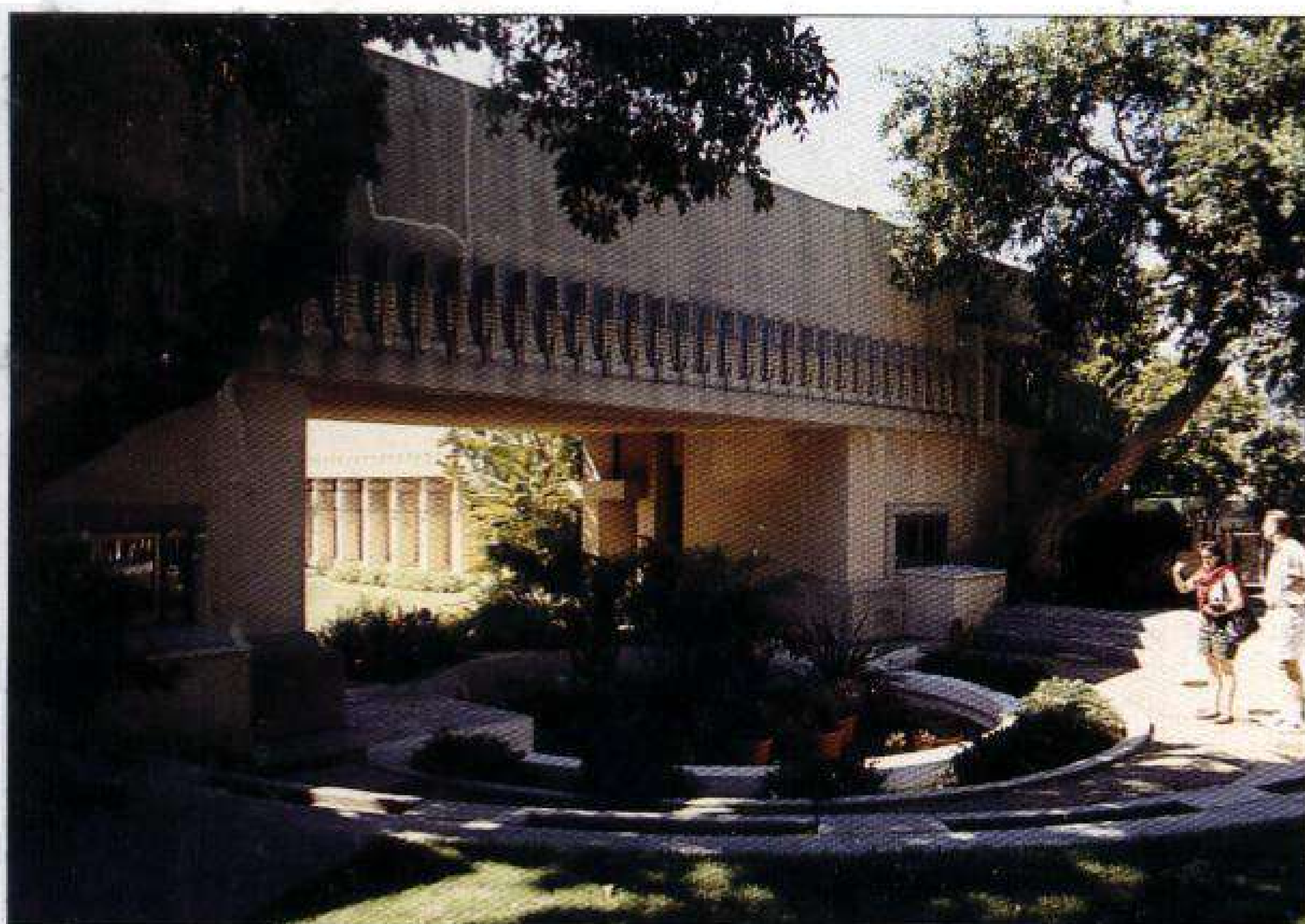


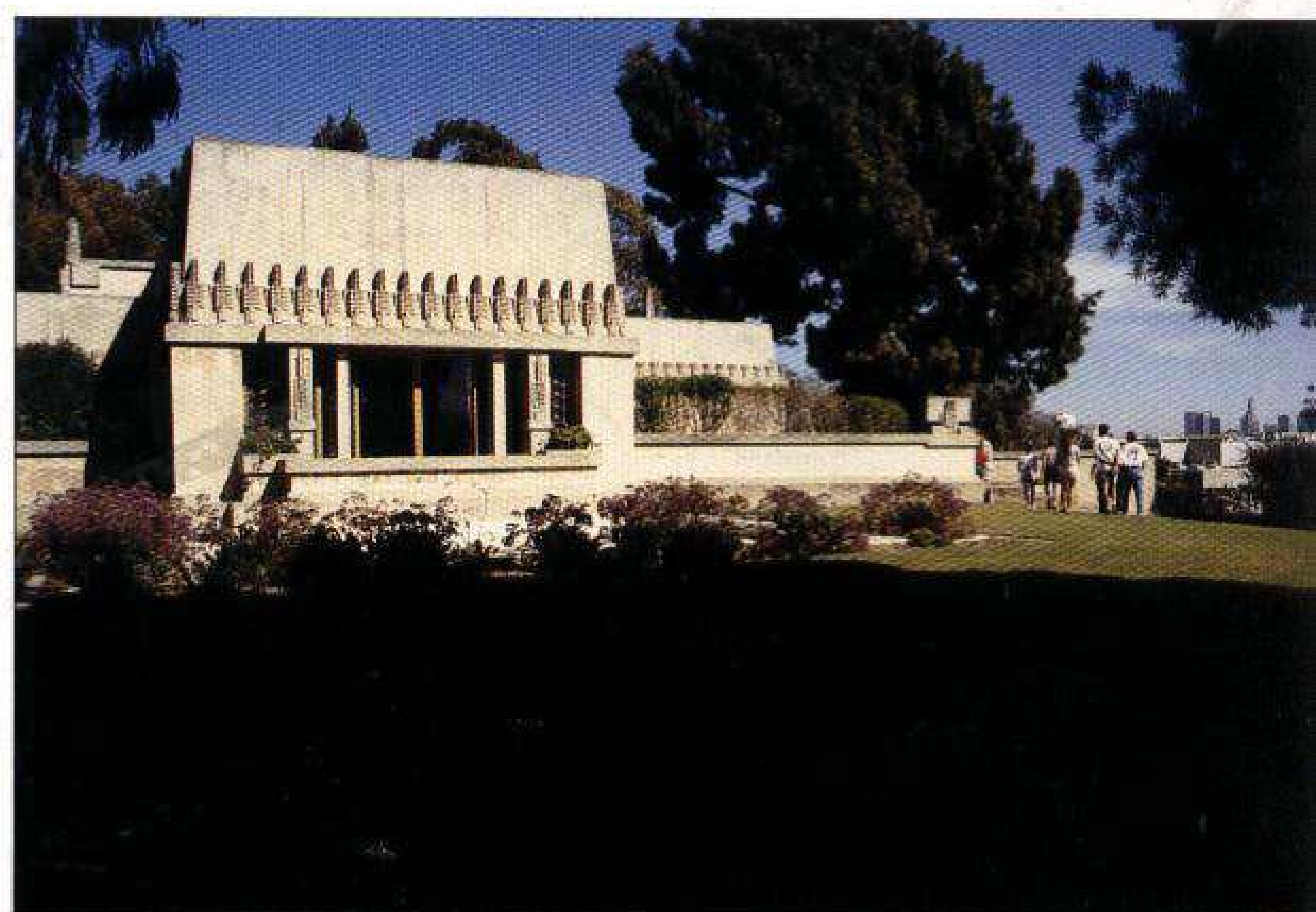
4





0 5 10 m





Maison Barnsdall

Frank Lloyd Wright, 1867-1959

Los Angeles, Californie, États-Unis, 1917-1921

Riche héritière, Aline Barnsdall était metteur en scène et – chose scandaleuse pour l'époque – mère célibataire. En 1916, elle quitta Chicago pour Los Angeles et acheta trois ans plus tard un terrain de quatorze hectares et demi, Olive Hill. Son idée était de créer une colonie théâtrale qui comprendrait un théâtre de mille deux cent cinquante places, des appartements pour les artistes et les administrateurs, un cinéma, des commerces sur Hollywood Boulevard et une maison pour elle-même et sa fille. Elle voulait faire appel à Frank Lloyd Wright, qu'elle avait connu à Chicago, mais l'heure était mal venue.

La carrière de Wright en Amérique souffrait encore des conséquences de la tragédie et du scandale qui avaient assombri sa vie privée et il passait beaucoup de temps à Tokyo sur le chantier de l'Hôtel impérial. Le plan qu'il présenta finalement à Aline Barnsdall marquait un tournant dans son architecture domestique. Le style Prairie qui avait fait sa réputation dans le Midwest fut écarté tandis qu'un nouveau romantisme théâtral faisait pour la première fois son apparition – un style approprié pour une ville de rêve.

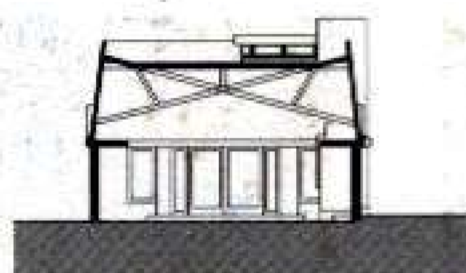
Le projet de colonie théâtrale fut bientôt abandonné mais la maison Barnsdall, souvent surnommée maison Hollyhock, fut construite. Elle s'élève au milieu du site, au sommet de la colline, et se répartit autour d'une cour intérieure, l'entrée se trouvant dans l'angle nord-ouest. Le devant de la maison est toutefois constitué de l'aile symétrique située à l'ouest, face à l'océan, la salle de séjour faisant saillie au centre. C'est ce corps de bâtiment dominant, que l'on dirait presque séparé, qui affiche le nouveau style et dicte son langage architectural au reste de la maison. Ses façades sont divisées en deux parties de hauteurs presque égales séparées par une corniche sans ornement sur laquelle se dresse une rangée de roses trémières stylisées, auxquelles la maison doit son surnom.

Alors que le toit des Prairie Houses était en pente douce, effilé et en surplomb, celui-ci est plat et caché par un haut parapet incliné. Bien que ce dernier soit en réalité constitué d'une charpente en bois enduite, on dirait de la pierre pleine, ce qui confère au bâtiment un aspect monumental. Il est courant de dire que sa forme s'inspire de celle des temples mayas, mais Wright semble n'avoir jamais reconnu cette influence.

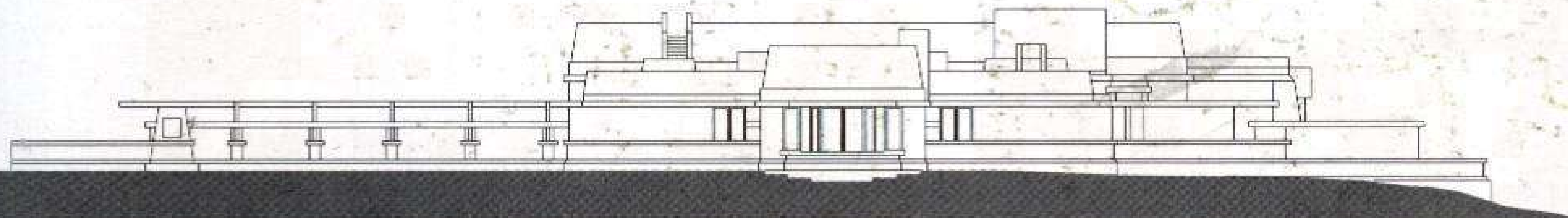
La salle de séjour est dominée par la cheminée – considérée par Wright comme un symbole de la famille, peut-être ici avec une pointe d'ironie, étant donné sa situation et celle de sa cliente. Au-dessus du manteau de cheminée, une plaque de pierre sculptée est éclairée par une lucarne tandis qu'un bassin peu profond est creusé devant le foyer, mais celui-ci n'est pas disposé sur un axe est-ouest comme il l'eût été auparavant. Il a été déplacé vers le mur sud pour libérer l'accès à la cour intérieure. Si l'on regarde de l'autre côté de cette cour, l'aile est, en face, prend la forme d'un pont enjambant une ouverture large et basse semblable à un proscenium. De fait, derrière cette ouverture se trouve un théâtre grec semi-circulaire avec un bassin à la place de la scène. Mais la cour intérieure tout entière est une sorte de théâtre. Dans un angle, un escalier imposant incite le « public » à explorer les toits-terrasses tandis que le toit en loggia sur le devant de la salle de séjour tient lieu de scène surélevée. La maison et le jardin s'accordent pour former un ensemble qui ressemble davantage à un village qu'à une maison. Dans l'angle sud-est, les chambres occupent un ensemble de formes fantastiques qui sont autant de variations sur le thème maya, non sans rappeler le style antérieur de Wright, avec les fenêtres à vitrail et l'alcôve couverte à ossature de bois.

Aline, à l'instar de nombreux clients de Wright, ne tarda pas à se fâcher avec lui et habita la maison moins de six ans. Celle-ci devint le siège du California Art Club puis fut inoccupée dans les années 1940, échappant à la démolition. Elle est aujourd'hui restaurée et ouverte au public.

1



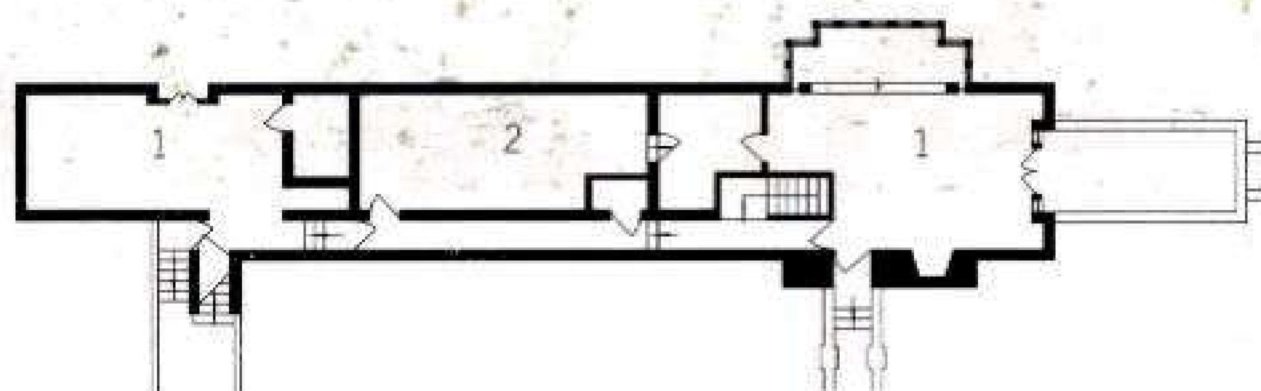
1 Coupe A-A



2

2 Élévation

3



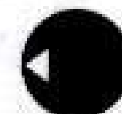
3 Plan du deuxième étage

1 Chambres
2 Espace de rangement

4

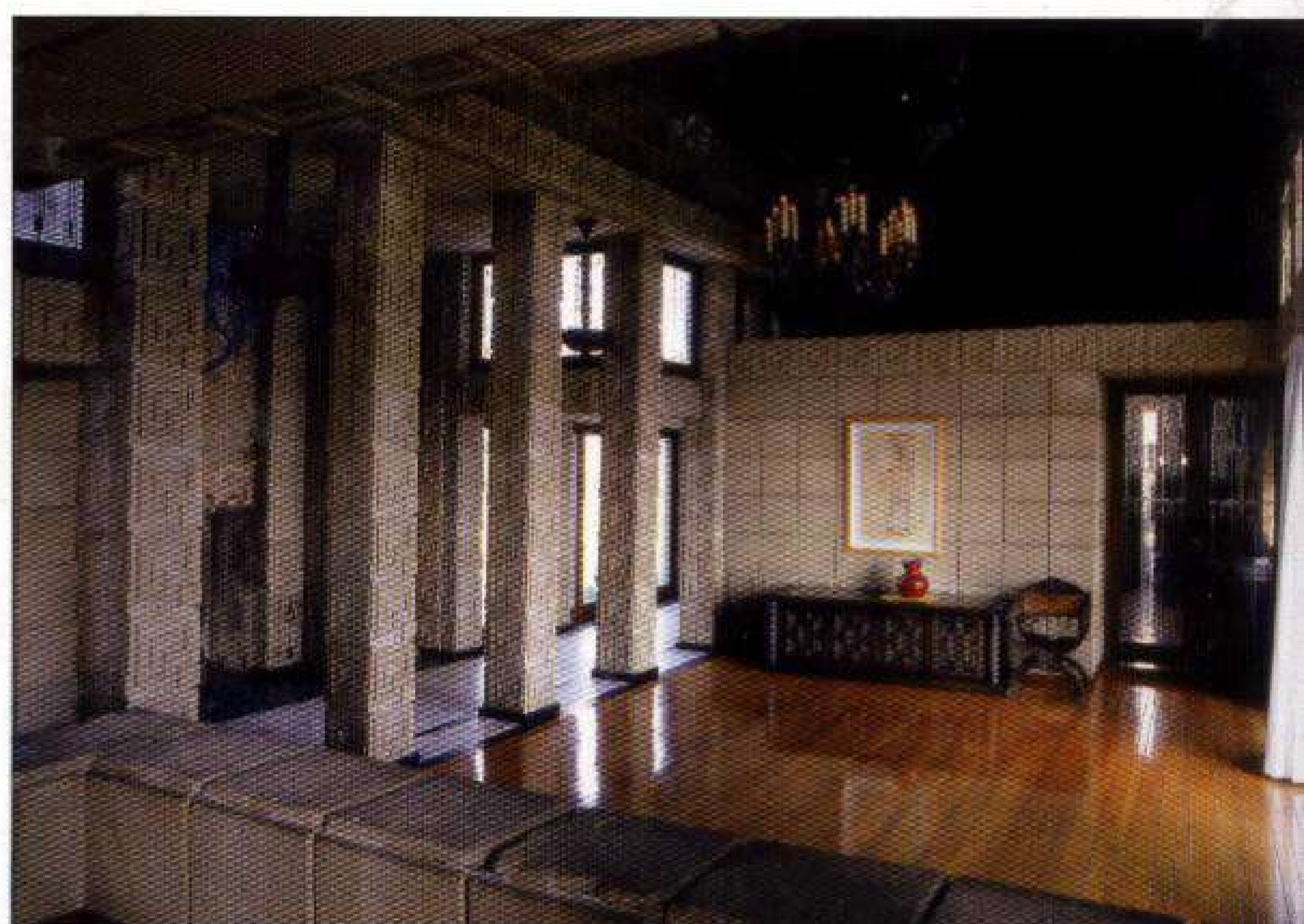
4 Plan du premier étage

1 Bassins
2 Salle de séjour
3 Cheminée
4 Bibliothèque
5 Serre
6 Patio
7 Pépinière
8 Chambres
9 Cour intérieure/jardin
10 Pièces de service
11 Chenil
12 Cuisine
13 Salle à manger
14 Salon de musique
15 Parking



0 5 10 m





Maison Ennis

Frank Lloyd Wright, 1867-1959

Los Angeles, Californie, États-Unis, 1923

Le bloc en béton paraît être un matériau peu prometteur pour la création d'une grande architecture ; pourtant, dans les années 1920, Frank Lloyd Wright voyait en lui la technologie de construction de l'avenir. Il avait quitté le Midwest pour ouvrir un nouveau cabinet à Los Angeles où, en 1921, avec les formes vaguement mayas de la maison Barnsdall (voir p. 40-41), il avait déjà lancé son nouveau style « côte Ouest ». Mais, sur le plan de la construction, ce style était superficiel et restait en deçà des obligations auxquelles Wright se sentait tenu vis-à-vis de la nature et de la vérité.

Il eut alors la vision d'une nouvelle architecture, solide, tellurique, qui s'élèverait de la terre, pavée et sculptée, sous forme de ziggourat. La maçonnerie était coûteuse mais les blocs en béton pouvaient être produits en série, de sorte qu'un bloc ornementé reviendrait à peine plus cher qu'un bloc simple. Tout d'abord – dans la maison Alice Millard, par exemple –, les blocs étaient disposés sur un mortier ordinaire mais la technologie ayant progressé, Wright recourut à un système d'armement en acier plus sophistiqué, qui liait les blocs ensemble d'une manière semblable à la trame d'un tissu. En théorie, cette technique n'exigeait pas de mortier et pouvait servir à fabriquer des poutres ainsi que des murs et des poteaux.

La maison Ennis est la plus grande et la plus ambitieuse des maisons ainsi tissées de blocs en béton. C'est également la plus représentative de la vision qu'avait Wright d'une nouvelle architecture tellurique. Le site de deux mille mètres carrés occupe la boucle d'un virage de Glendower Avenue, une route qui serpente sur les contreforts des montagnes de Santa Monica. Il se trouve sur un promontoire d'où l'on voit la ville et où l'on est vu par elle. On sait peu de choses des clients, Charles et Mabel Ennis, si ce n'est qu'ils avaient fait fortune dans l'industrie du vêtement pour hommes et étaient manifestement socialement très ambitieux. Un couple timide et discret n'aurait jamais choisi un tel site. La première impression que l'on a de la maison vue d'en bas est celle d'une falaise ou d'un rempart imposant sur lequel se dresse un amas de masses trapues, effilées et échelonnées. Ce ne sont pas tout à fait des pyramides ou des ziggourats mais elles ont quelque chose d'archaïque qui évoque ces formes antiques.

Tout est fait de blocs en béton de quarante centimètres carrés, simples ou ornés d'un motif asymétrique en relief formé de carrés imbriqués. Les remparts ou murs de soutènement inférieurs ont en réalité une structure à part, lourdement renforcée et remblayée et ils servent de plateforme à la maison. Les autres maisons de Wright construites avec des blocs en béton sont pour la plupart des structures compactes et en hauteur ; le plan de la maison Ennis est allongé et articulé autour d'une épine dorsale qui prend la forme d'une loggia fermée de trente-cinq mètres de long donnant sur un étroit jardin sur le côté nord. À l'intérieur, on n'échappe pas aux blocs en béton dont sont formés les murs, les poteaux et même les plafonds plats. La pièce principale est la salle à manger, un espace haut de plafond et cérémonieux situé vers le bord du rempart, au sud, afin d'exploiter la meilleure vue sur la ville.

Les Ennis se brouillèrent avec leur architecte et dirigèrent eux-mêmes les dernières phases de la construction. Wright put prétendre non sans raison que la maison achevée n'était pas tout à fait celle qu'il avait conçue, bien que cela n'en excuse ni l'échelle démesurée ni le caractère étonnamment peu domestique – le bâtiment ressemble davantage à un hôtel ou à une ambassade qu'à une maison privée. Toutefois, sur le plan historique, cette maison est de première importance car elle illustre la profondeur et l'ampleur de vision de Wright, capable de prendre en compte aussi bien le motif d'un bloc en béton de quarante centimètres carrés que le paysage urbain tout entier.

1 Plan de l'étage principal

1 Salle à manger
2 Cuisine
3 Garde-manger
4 Hall
5 Salle de séjour
6 Placard
7 Salle de bain
8 Cabinet de travail
9 Chambre
10 Balcon
11 Terrasse
12 Jardin
13 Passerelle au-dessus de l'entrée

2 Plan de l'étage inférieur

1 Porche d'entrée
2 Cour pour les voitures
3 Garage

3 Coupe A-A

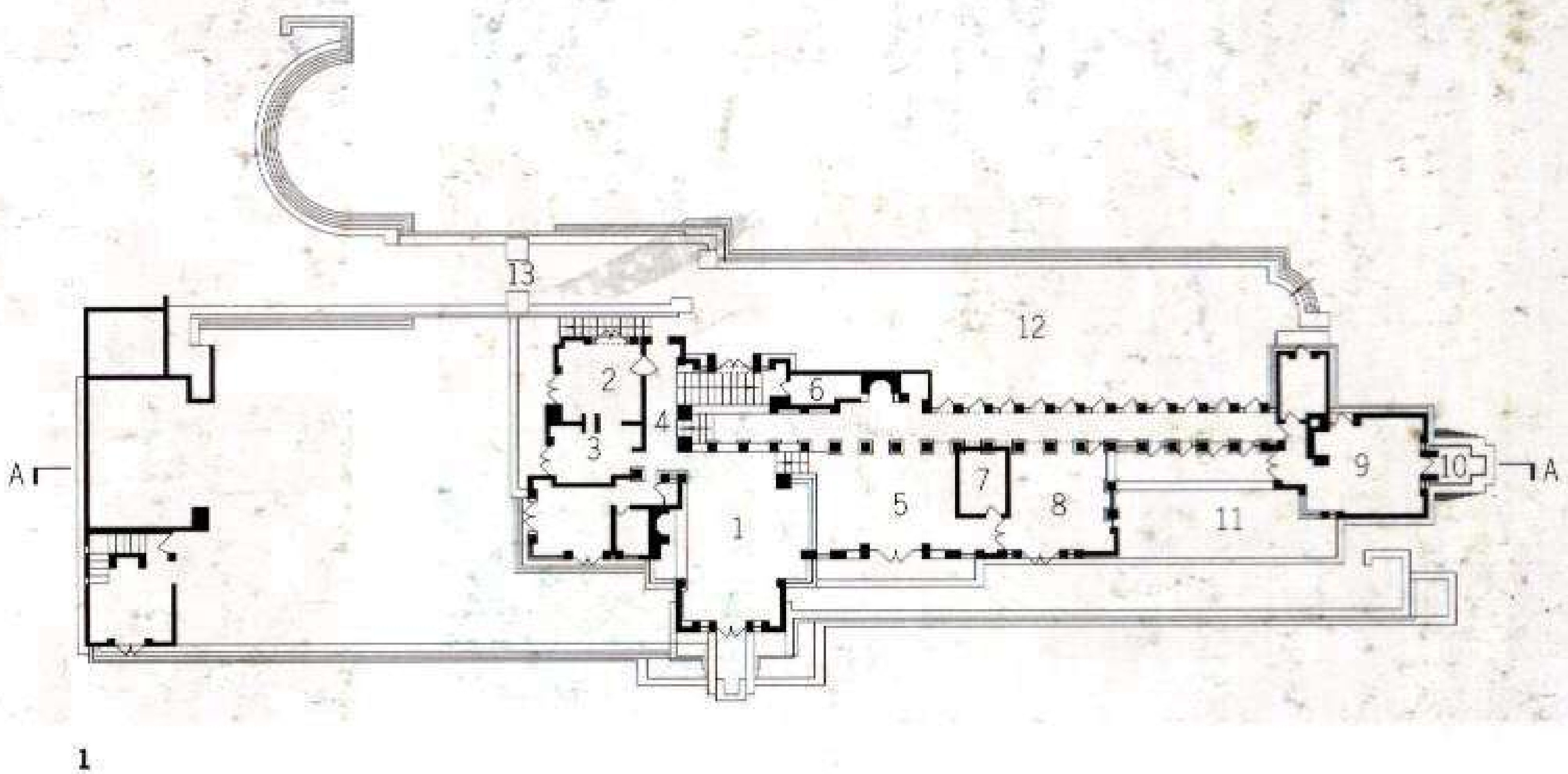
4 Coupe B-B

5 Élévation est

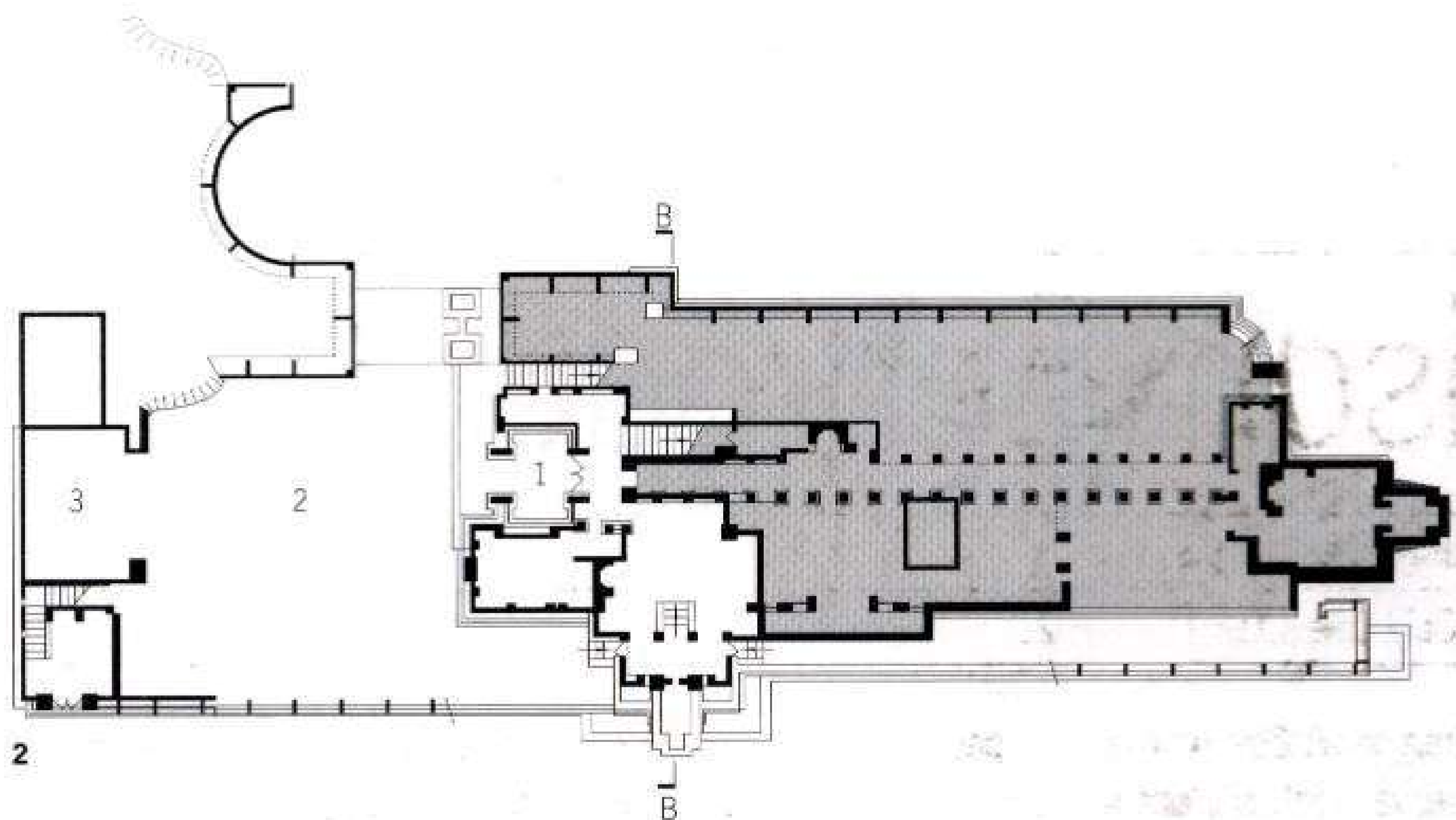
6 Élévation sud

7 Élévation ouest

8 Élévation nord

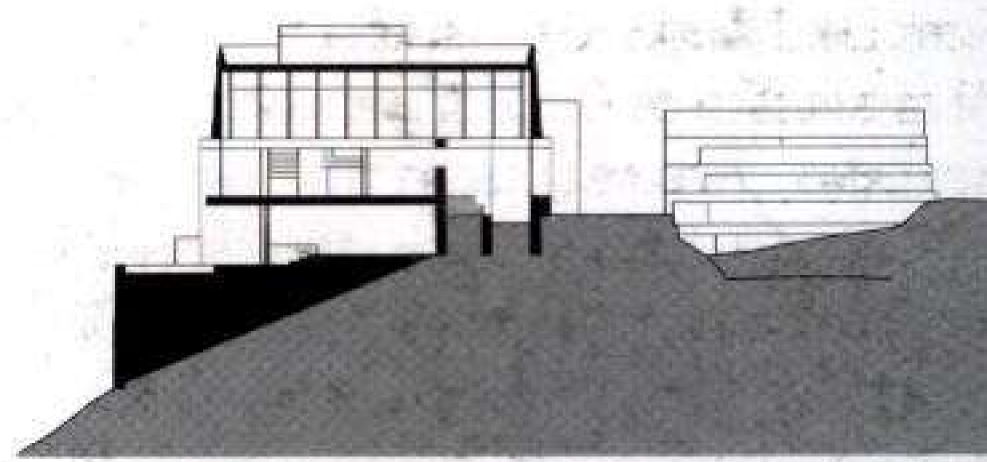


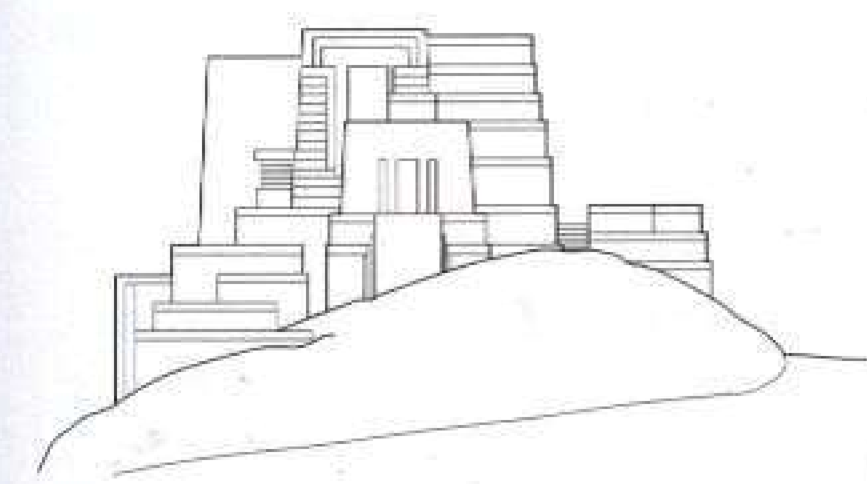
1

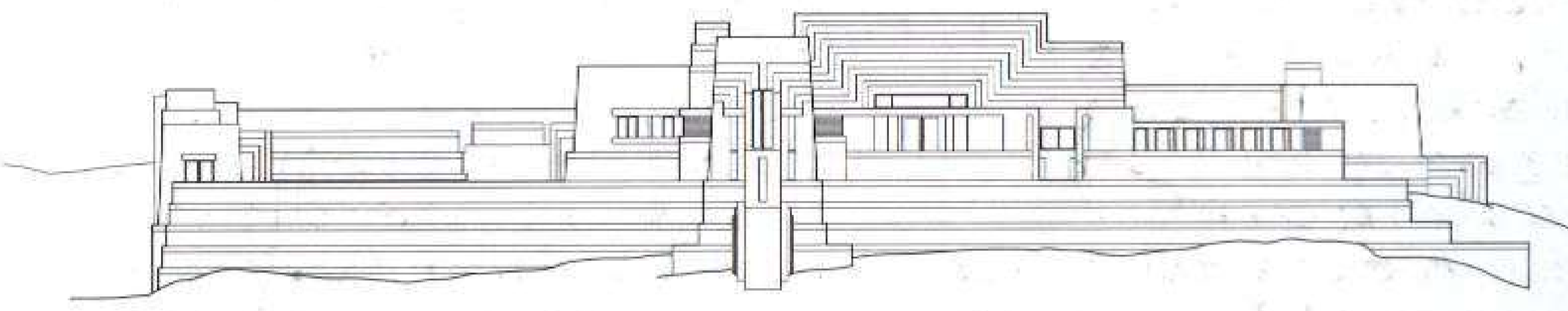


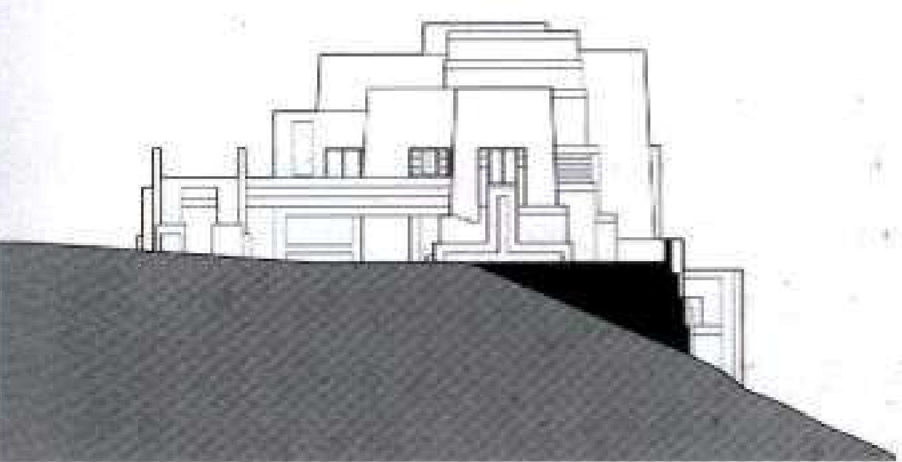
2

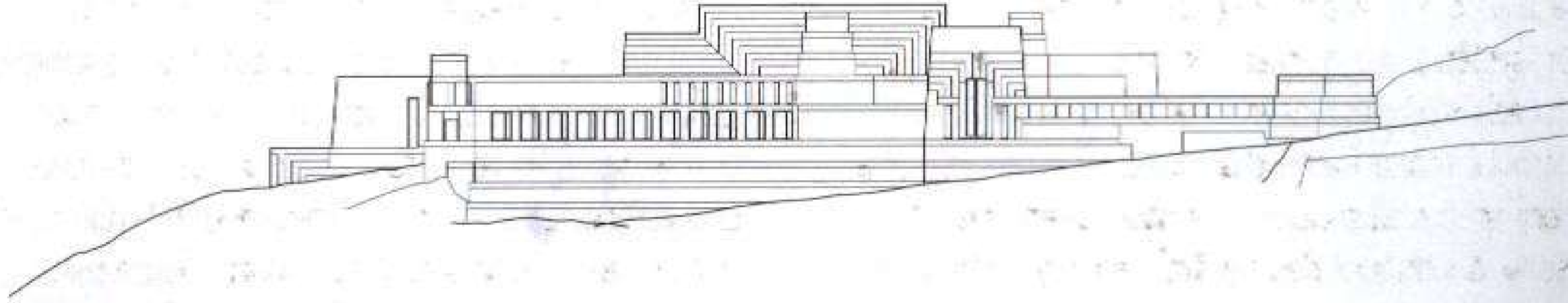

3


4


5


6


7


8







Maison Schröder

Gerrit Rietveld, 1888-1964

Utrecht, Pays-Bas, 1923-1924

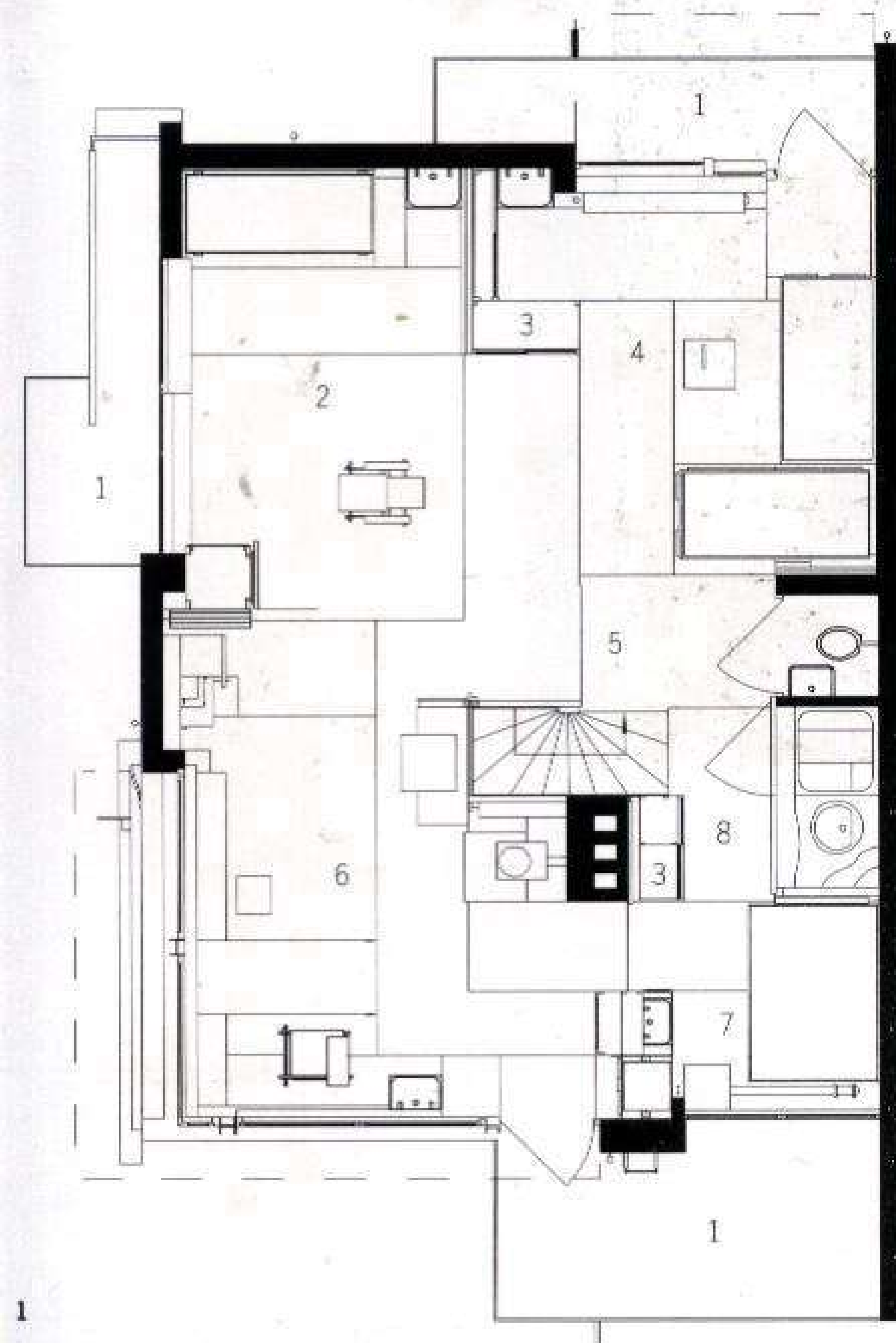
Imaginez un monde où les seules formes seraient des lignes et des plans flottants, tous à angle droit, et où les seules couleurs seraient le noir, le blanc, le rouge, le bleu et le jaune – autrement dit, un vaste tableau tridimensionnel de Mondrian. La maison Schröder est un petit échantillon de ce monde, un fragment de la ville mondiale de l'avenir dans laquelle l'art et la vie ne feront plus qu'un. C'était la vision des peintres et des designers du groupe d'avant-garde De Stijl qui exerçaient aux Pays-Bas immédiatement après la Première Guerre mondiale, dont Theo van Doesburg, J.J.P. Oud, Robert van't Hoff et, bien sûr, Piet Mondrian.

Gerrit Rietveld, l'un des deux concepteurs de la maison Schröder, se joignit au groupe De Stijl en 1919. Designer de meubles avant tout, il avait dessiné l'année précédente un fauteuil en bois d'un « élémentarisme » intransigeant. Le meuble n'était pas peint mais, au début des années 1920, il reçut la combinaison de couleurs mondrianesques qui allait faire de lui le célèbre Fauteuil rouge et bleu.

Outre des meubles, Rietveld avait conçu quelques boutiques et intérieurs d'appartements mais la maison Schröder fut le premier bâtiment dont il fit entièrement les plans. Sa cliente était Truss Schröder-Schräder, pharmacienne de profession mais esprit progressiste et amatrice d'art. À la mort de son mari avocat, elle décida de refaire sa vie avec ses trois jeunes enfants dans une nouvelle maison. Peut-être Rietveld était-il déjà son amant à cette époque. Sinon, il le devint lorsqu'ils commencèrent à collaborer à la création de la maison. Le site était très ordinaire – un terrain laissé pour compte à l'extrémité d'une rangée de maisons en brique – mais il se trouvait aux extrêmes confins de la ville et donnait sur la campagne. La vue que l'on avait sur celle-ci est maintenant bouchée par une autoroute.

Bien qu'elle partage un mur mitoyen avec la dernière maison de la rangée, la maison Schröder ignore totalement ses voisines. L'avenir est arrivé, semble-t-elle dire, et le passé est désormais caduc. Elle n'est pas composée de murs et d'un toit mais de plans rectilignes abstraits, verticaux ou horizontaux, peints en blanc ou en gris. Ces plans ne sont pas en béton, comme on pourrait le supposer, mais en brique enduite et en bois. Ils semblent flotter – par exemple, l'avant du balcon qui est exposé au sud-est et le toit en surplomb au-dessus de l'angle qui est entièrement vitré. Certains éléments linéaires, tels les meneaux, les traverses et les poteaux en acier, sont peints de couleurs plus fortes – noir, rouge et jaune –, comme pour indiquer qu'ils sont les tiges sur lesquelles les plans ont poussé. Les fenêtres sont des membranes de verre tendues entre les plans. Les châssis montés sur gonds ne sont réglables que sur deux positions : ouverts ou fermés à 90 degrés. Il n'existe pas de distinction entre espaces intérieur et extérieur. Les plans et les lignes de l'« extérieur » demeurent les mêmes à l'« intérieur » : ce sont des surfaces peintes, sans tapis ni rideau apparents. Les meubles, dont la plupart sont encastrés, obéissent au même langage formel. Les armoires sont aussi des cloisons, les bureaux sont des prolongements des rebords de fenêtre et les lits consistent en de simples matelas logés dans des boîtes. À l'étage inférieur, le plan est passablement conventionnel, avec des murs porteurs formant des pièces distinctes mais, à l'étage, un ingénieux système de cloisons coulissantes subdivise l'espace pour la vie quotidienne ou l'ouvre pour les réceptions.

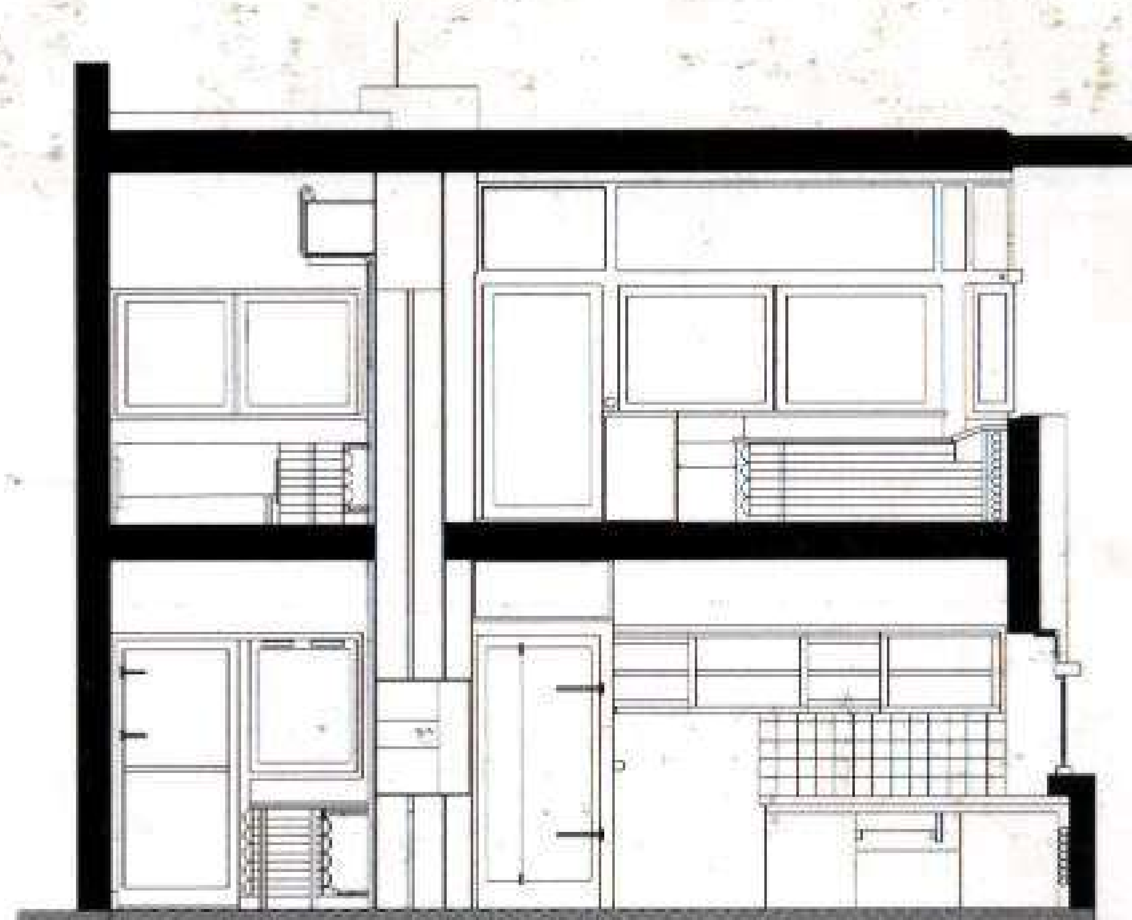
La maison était une œuvre d'art mais elle servait également de domicile à Truss Schröder-Schräder qui l'habita jusqu'à sa mort en 1985. Le bâtiment survit aujourd'hui, à la fois comme un bâtiment et comme icône, souvenir d'une vision artistique brillante. Cette vision s'est révélée moins durable que le bâtiment lui-même. Sa fin avait été annoncée dès 1924, lorsque Mondrian se brouilla avec van Doesburg parce que celui-ci avait osé tracer des diagonales dans ses tableaux.



1

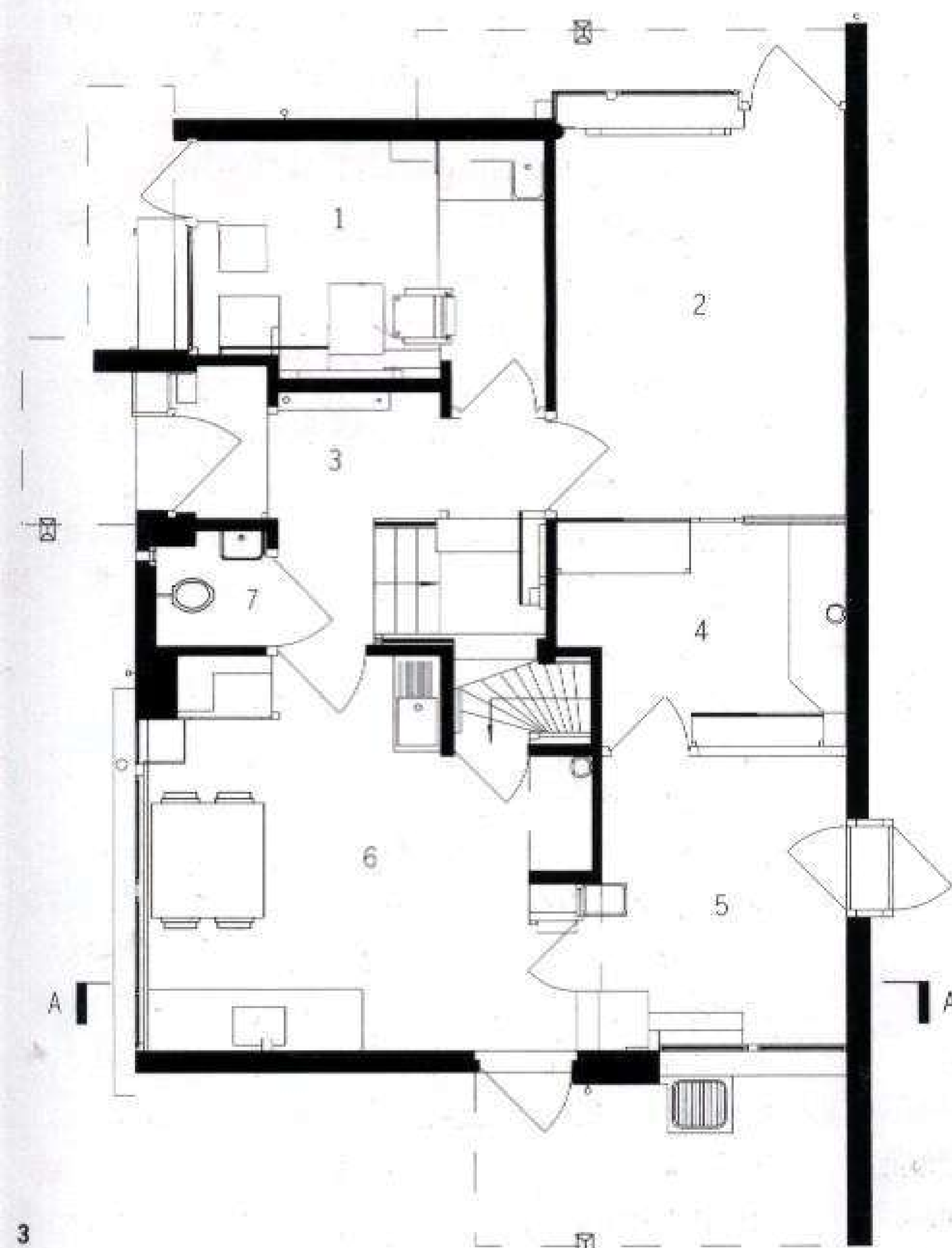
1 Plan du premier étage

1 Balcons
2 Pièce de travail/chambre
3 Espaces de rangement
4 Pièce de travail/chambre
5 Hall
6 Salle de séjour/salle à manger
7 Chambre
8 Salle de bain



2

2 Coupe A-A



3

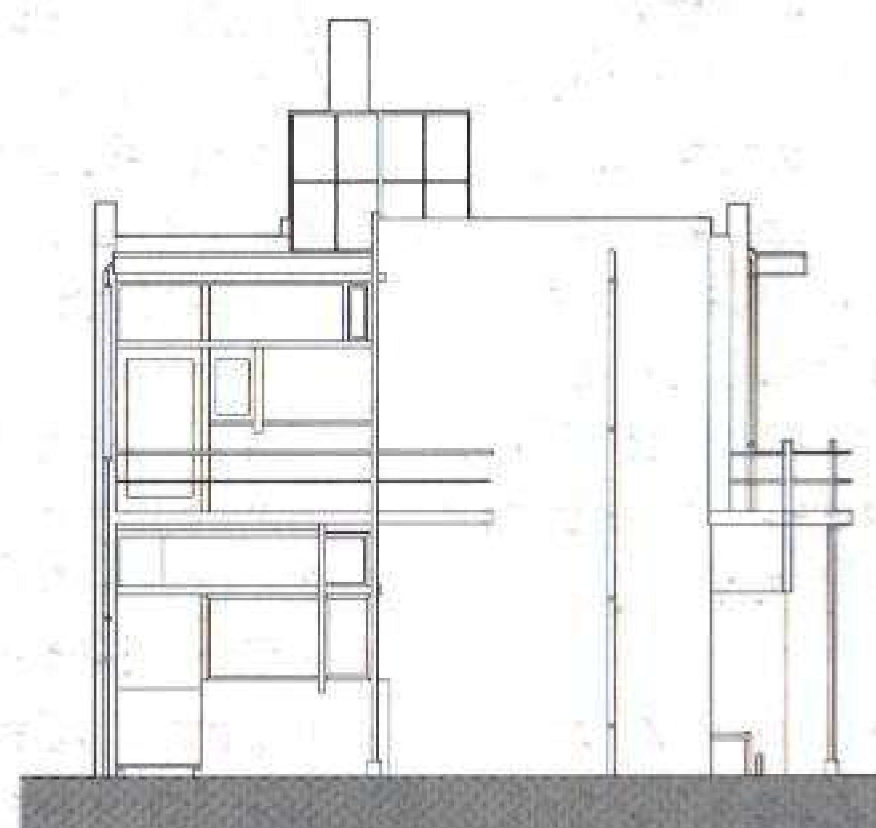
3 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle de lecture
2 Atelier
3 Hall
4 Pièce de travail
5 Chambre
6 Cuisine/salle à manger/salle de séjour
7 Toilettes



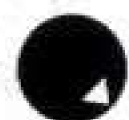
4

4 Élévation sud-est



5

5 Élévation sud-ouest



0 5 10 m





Villas La Roche-Jeanneret

Le Corbusier, 1887-1965

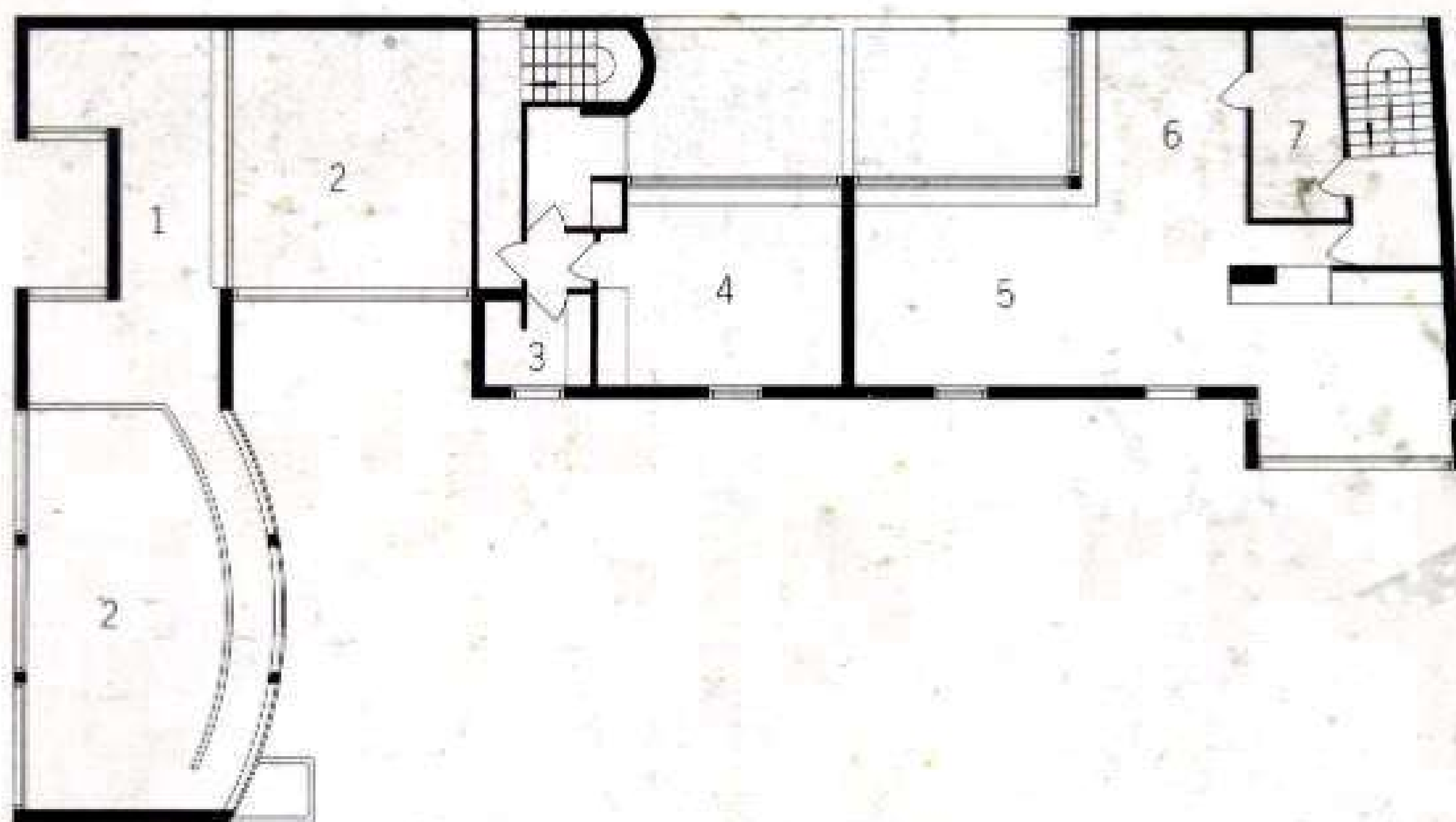
Paris, France, 1925

En 1923, Charles-Édouard Jeanneret, concepteur provincial de maisons classiques ou de style chalet, s'était installé à Paris et était devenu Le Corbusier, un moderniste métropolitain mû par une ambition sans limites. L'un de ses nouveaux amis était Raoul La Roche, banquier suisse et généreux mécène. Possédant une collection de tableaux modernes dont certains de Le Corbusier, La Roche voulait une nouvelle maison ainsi qu'une galerie pour les exposer mais n'avait pas de terrain à bâtir. À l'époque, Le Corbusier avait commencé à s'intéresser à un projet immobilier à Auteuil, un quartier résidentiel de Paris. Une longue série de négociations et d'études déboucha finalement sur la construction de deux maisons dans un angle incommode du site, au bout d'une impasse privée. L'une des villas était destinée à La Roche, l'autre au frère de Le Corbusier, Albert Jeanneret, et à sa nouvelle épouse, Lotti Raaf.

Standardisation et répétition étaient des concepts fondamentaux pour Le Corbusier qui considérait ses maisons sinon comme des prototypes pour une production en série, du moins comme des expérimentations typologiques. Voilà qui pourrait expliquer la raison pour laquelle, alors que les plans des deux maisons sont passablement différents, la partie médiane de leur façade nord sur la rue est symétrique, ce qui laisse supposer qu'elles font la paire. Sur le côté sud, elles sont construites à la limite du site, de sorte qu'il n'y a pas de place pour des jardins au niveau du rez-de-chaussée et que toute fenêtre est pratiquement exclue du mur arrière. Les deux étages supérieurs sont par conséquent évidés pour former un puits de lumière commun qui s'élève à partir de petits patios situés au premier étage. Des jardins plus vastes sont aménagés sur le toit plat, entièrement accessible.

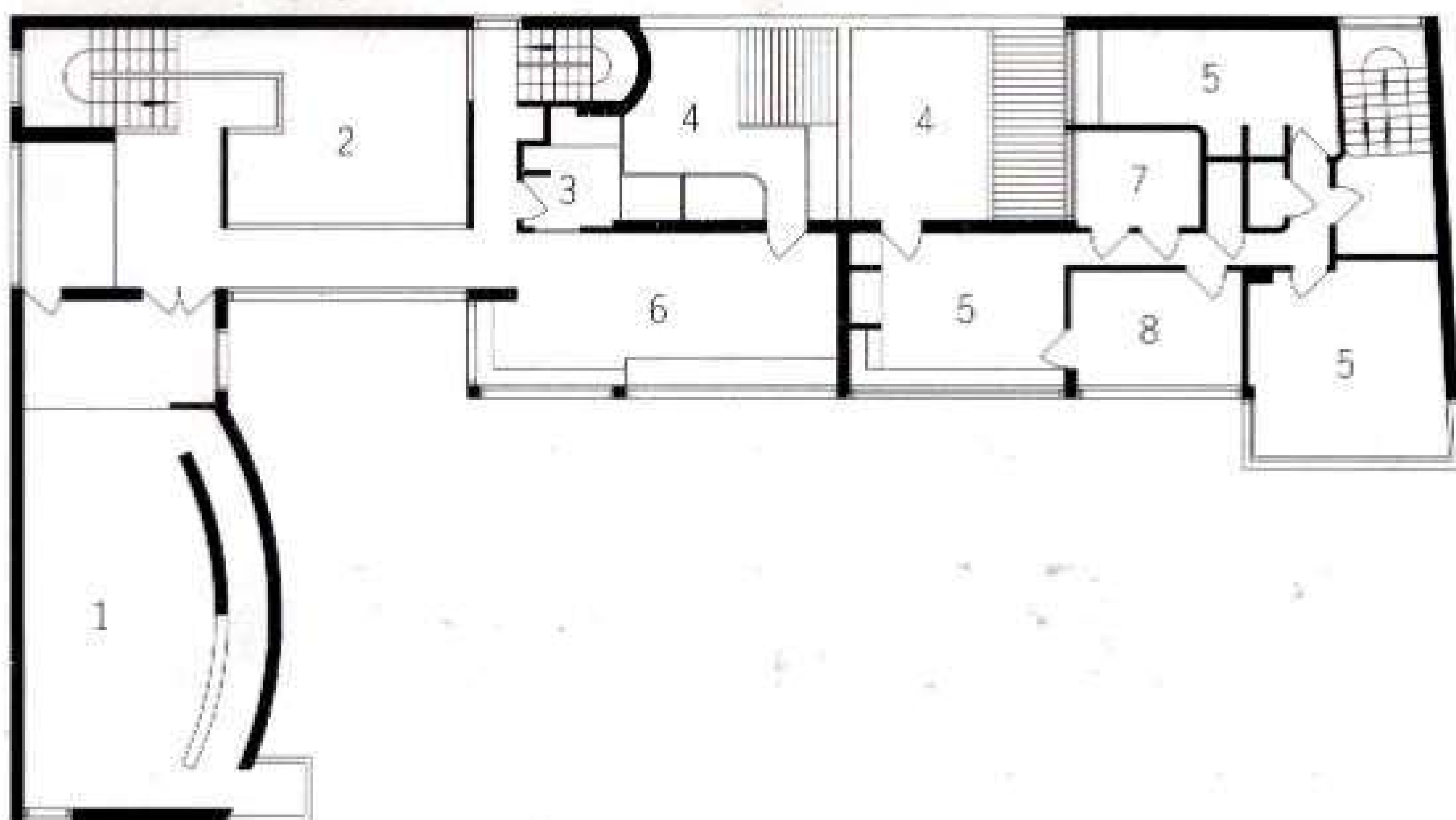
Certaines parties intérieures sont subtilement modulées, telle la salle de séjour divisée en trois zones, qui occupe la presque totalité de l'étage supérieur de la maison Jeanneret, mais c'est dans l'aile de la galerie de la maison La Roche que l'espace devient vraiment dynamique. Conçu pour la contemplation artistique mais également pour le mouvement, c'est la première des nombreuses « promenades architecturales » de Le Corbusier. Le trajet commence à l'entrée, dans le corps de bâtiment en retrait qui relie la maison et la galerie. Soudain, le visiteur se trouve dans un hall en triple hauteur. Une passerelle enjambe l'entrée au niveau du premier étage et un balcon est visible à gauche, au niveau supérieur. Un escalier d'angle conduit à un grand palier d'où l'on a vue sur la rue depuis un balcon en retrait. De là, la passerelle conduit à la salle à manger de la maison, mais on peut aussi choisir de pénétrer dans la galerie en double hauteur éclairée par un ruban de fenêtres supérieures. Une rampe s'élève à partir de l'angle opposé, épousant la légère concavité du mur de gauche. Au sommet de la rampe, le visiteur débouche sur le balcon visible d'en bas. C'est la bibliothèque, d'où l'on peut voir, vers le bas, la passerelle puis l'entrée. En chemin, on aura pu admirer quelques beaux tableaux mais l'on aura également vécu des expériences spatiales stimulantes.

L'aile de la galerie, surélevée au-dessus du sol tel un pont, est supportée en son milieu par un seul poteau circulaire. Celui-ci n'est pas un simple élément structurel. C'est un pilotis, symbole de la libération de l'espace. Avec les plans libres, les façades libres, les fenêtres en longueur et le toit-jardin, tous les ingrédients de la nouvelle architecture sont ici en place.

1


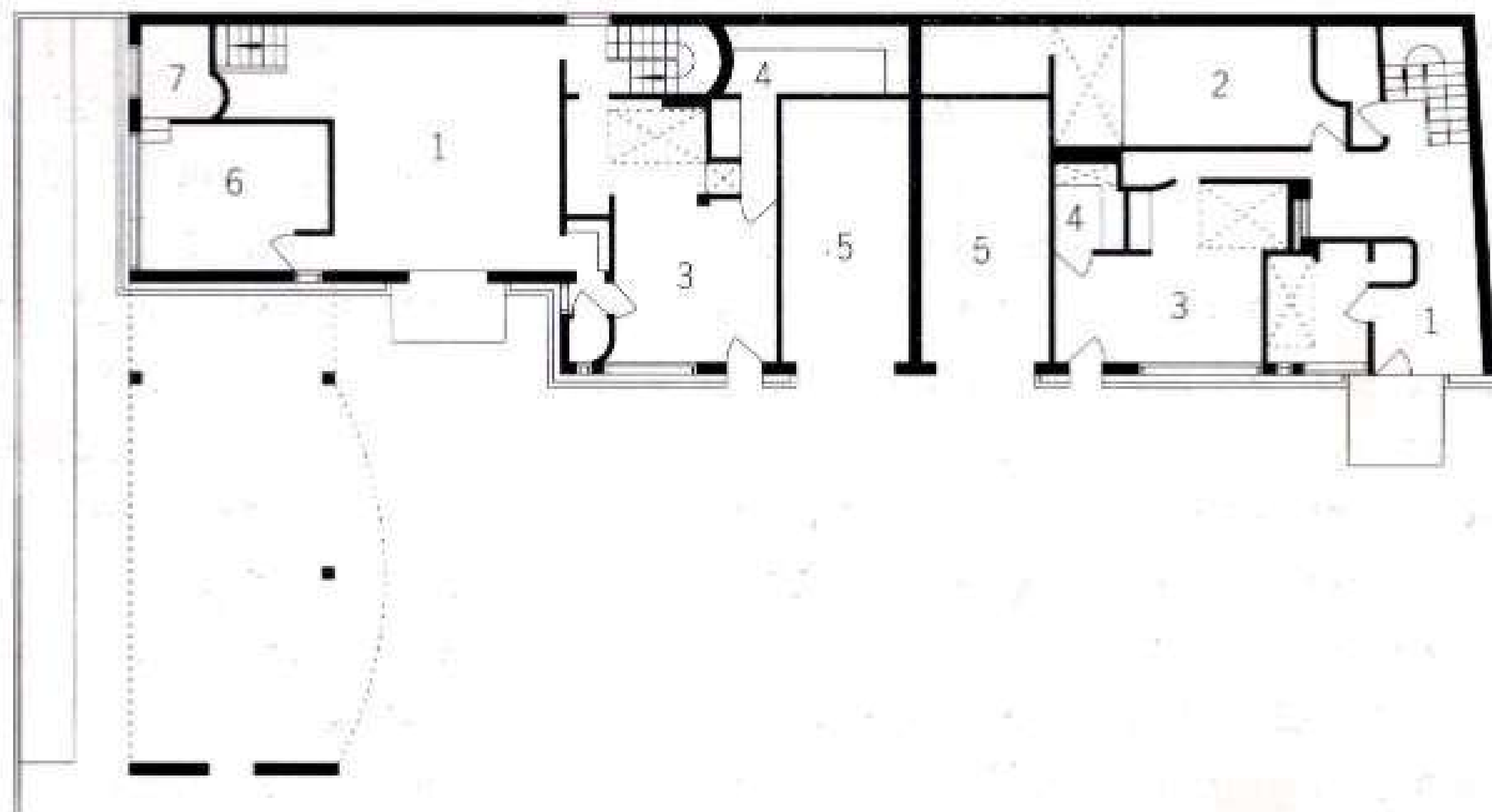
1 Plan du deuxième étage

1 Bibliothèque
2 Vides
3 Toilettes
4 Chambre
5 Salle de séjour
6 Salle à manger
7 Cuisine

2


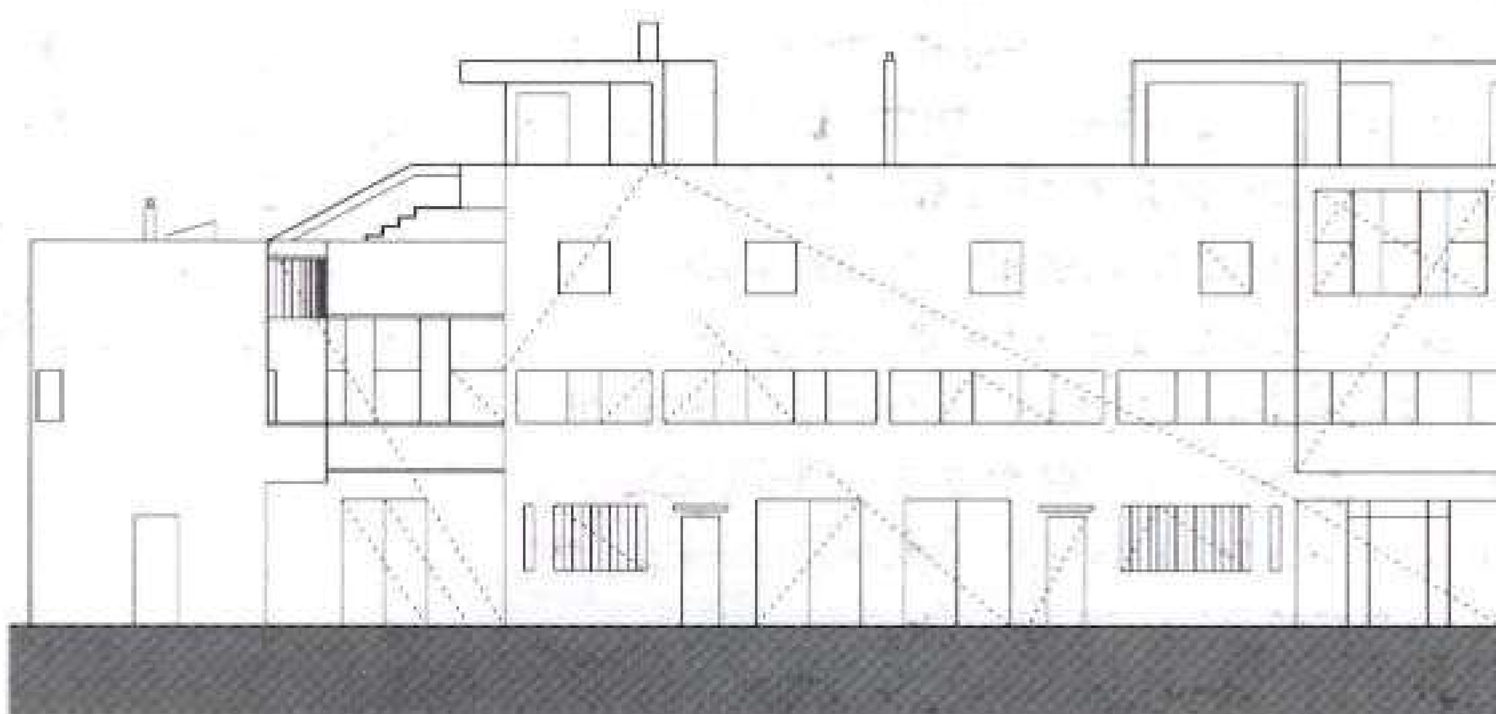
2 Plan du premier étage

1 Galerie
2 Vide
3 Bureau
4 Terrasses
5 Chambres
6 Salle à manger
7 Salle de bain
8 Atelier

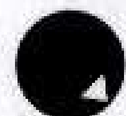
3


3 Plan du rez-de-chaussée

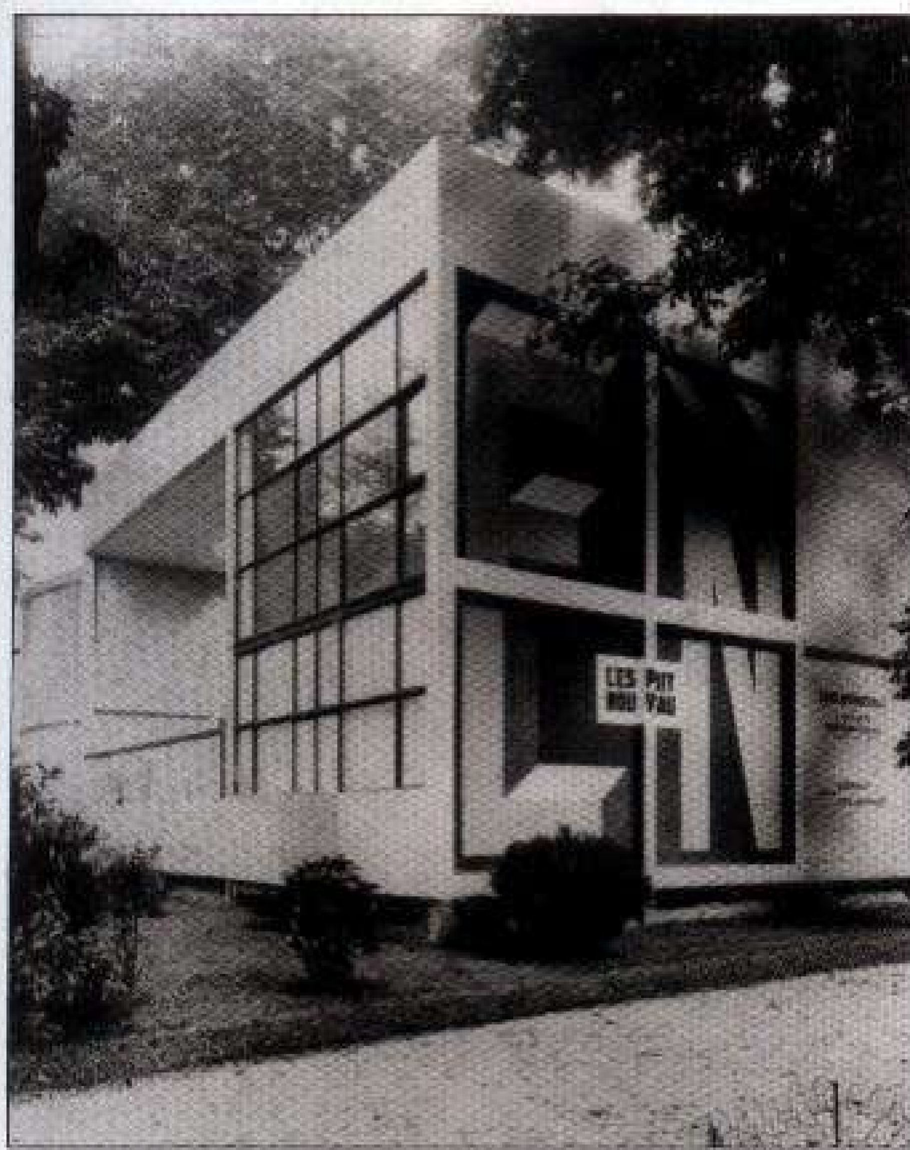
1 Halls d'entrée
2 Atelier
3 Salles à manger
4 Cuisines
5 Garages
6 Chambre
7 Toilettes

4


4 Élévation nord



0 5 10 m





Pavillon de l'Esprit nouveau

Le Corbusier, 1887-1965

Paris, France, 1925

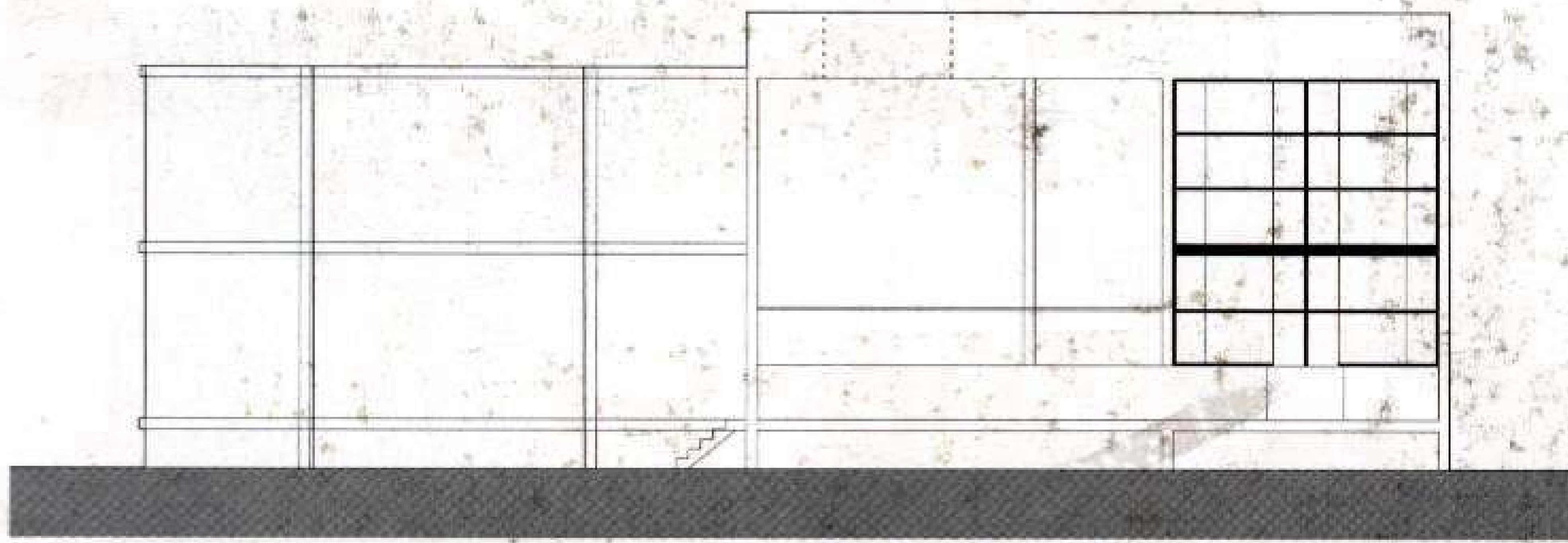
Lorsque, pour l'Exposition des Arts décoratifs de 1925 à Paris, on suggéra à Le Corbusier de concevoir « une maison pour architecte », il refusa, arguant que ses maisons étaient faites pour tout le monde. Pour le prouver, il conçut non seulement une maison mais un nouveau mode de vie, y compris des objets de toute dimension et de toute échelle – depuis un verre de vin jusqu'à une ville de trois millions d'habitants.

La maison elle-même consistait en une boîte austère, défi lancé sciemment à la superficialité tape-à-l'œil de la plupart des autres envois (ce fut cette exposition qui lança le style Art déco). La maison semblait inachevée – et pour cause. Bien que présentée comme maison standard de banlieue, elle avait initialement été conçue comme un appartement devant être produit en série et empilé en des blocs de huit étages baptisés « immeubles-villas ». Ceux-ci devaient faire partie d'une ville entière baptisée quant à elle « Ville contemporaine ». L'entreprise Voisin, qui produisait des voitures et des avions, s'était laissé convaincre de parrainer une version spéciale de ce projet destinée au réaménagement du centre de Paris, qui devait comprendre les mêmes types de bâtiment, dont dix-huit énormes gratte-ciel cruciformes. Des maquettes et des dioramas de la Ville contemporaine ainsi que le Plan Voisin furent présentés à l'Exposition dans une extension de la maison/appartement. On baptisa le pavillon tout entier du nom du magazine que Le Corbusier publiait avec Amédée Ozenfant.

Une fois à l'intérieur de la boîte austère, les visiteurs se trouvaient devant un décor domestique totalement réinventé. La salle de séjour, inspirée d'un atelier d'artiste parisien typique, était en double hauteur et avait une fenêtre à ossature en acier de fabrication industrielle. Les chambres – ou plutôt les espaces réunissant chambre, salle de bain et dressing – étaient disposées sur une galerie surplombant la salle de séjour. La salle à manger-cuisine-chambre de bonne occupait l'espace sous la galerie. Le couloir en retrait qui aurait donné accès au logement dans un immeuble d'appartements était conservé tant dans le pavillon que dans sa version publicitaire, où il formait une entrée à l'abri de la rue. Mais l'élément le plus extraordinaire était le jardin, une énorme pièce extérieure en double hauteur où se déployait un arbre dont le faîte pointait à travers un orifice rond percé dans le toit.

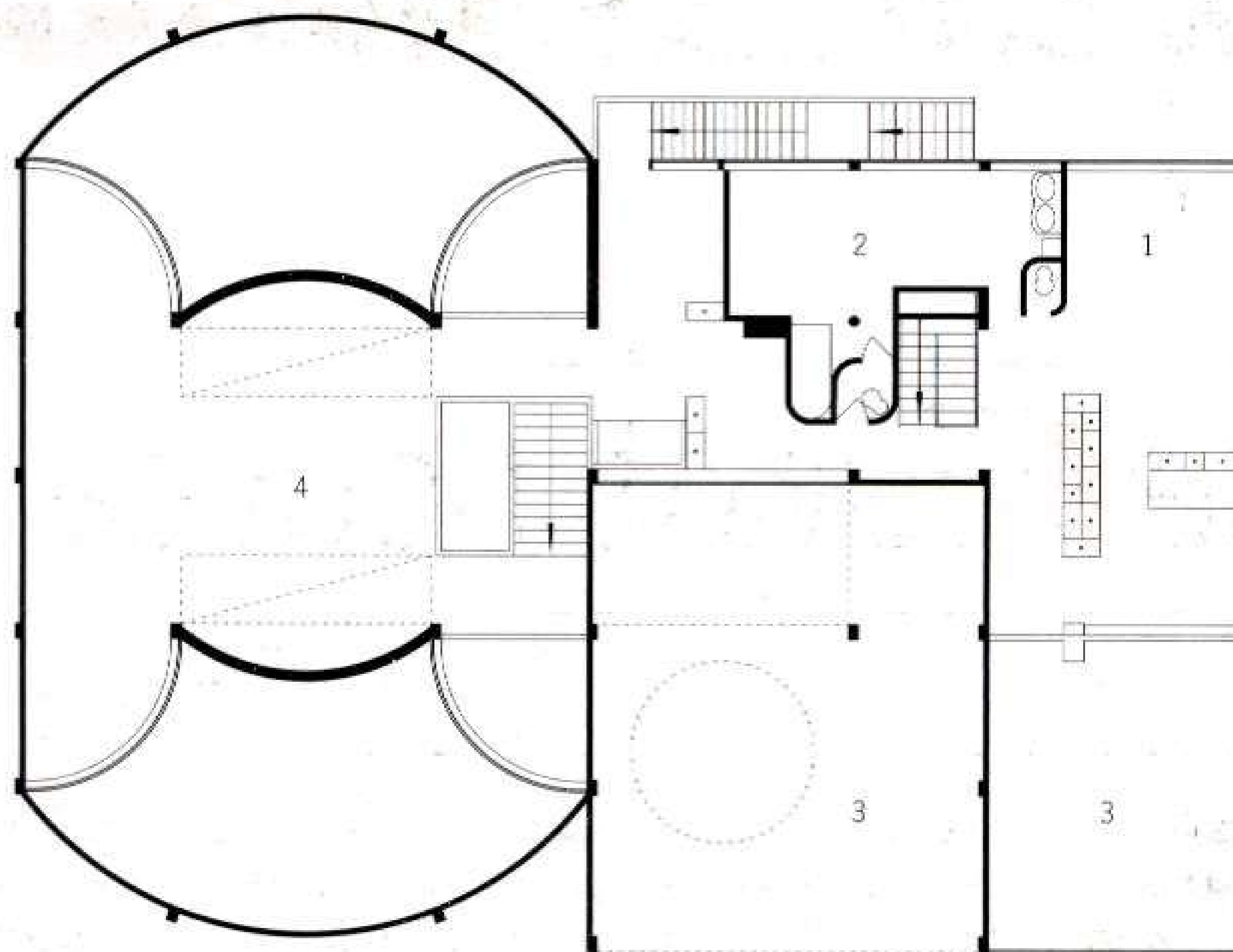
Si le Pavillon de l'Esprit nouveau n'était pas une maison pour architecte, c'en était une pour « l'homme cultivé d'aujourd'hui », selon l'expression de Le Corbusier, et il était meublé de manière austère et avec goût. Des éléments de rangement fonctionnels, dessinés par l'architecte lui-même, servaient à délimiter les espaces, et de tableaux puristes étaient accrochés aux murs. Les sièges étaient soit des modèles Thonet standard en bois courbé soit des fauteuils clubs recouverts de cuir. Une fiole de laboratoire faisait office de vase et la vaisselle, y compris les verres, était des plus simples et des plus ordinaires.

La construction du pavillon ayant pris du retard, il ne bénéficia pas de la publicité qui accompagna l'ouverture de l'Exposition et n'y demeura que neuf mois. Il dépassa aussi largement le budget, laissant Le Corbusier lourdement endetté. Pourtant, à l'instar du Pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe, également temporaire, il est devenu l'un des phares de l'histoire de l'architecture. On utilise encore dans les expositions une réplique construite en 1977 à Bologne, en Italie.



1

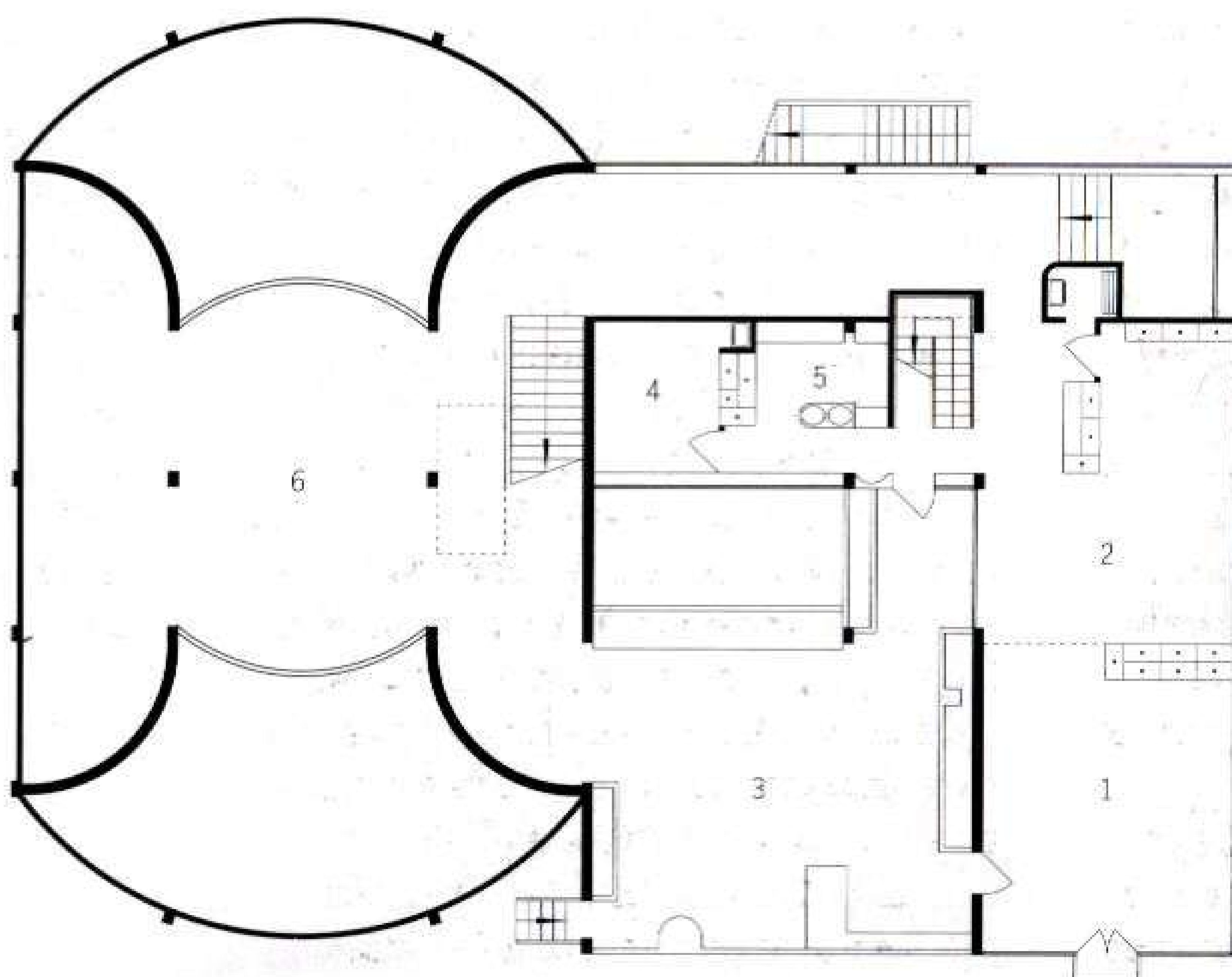
1 Élévation



2

2 Plan du premier étage

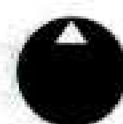
1 Chambre
2 Dressing
3 Vides
4 Espace d'exposition



3

3 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle de séjour
2 Salle à manger
3 Jardin
4 Chambre de bonne
5 Cuisine
6 Espace d'exposition



0 5 10 m





Lovell Beach House

Rudolph Schindler, 1887-1953

Newport Beach, Californie, États-Unis, 1926

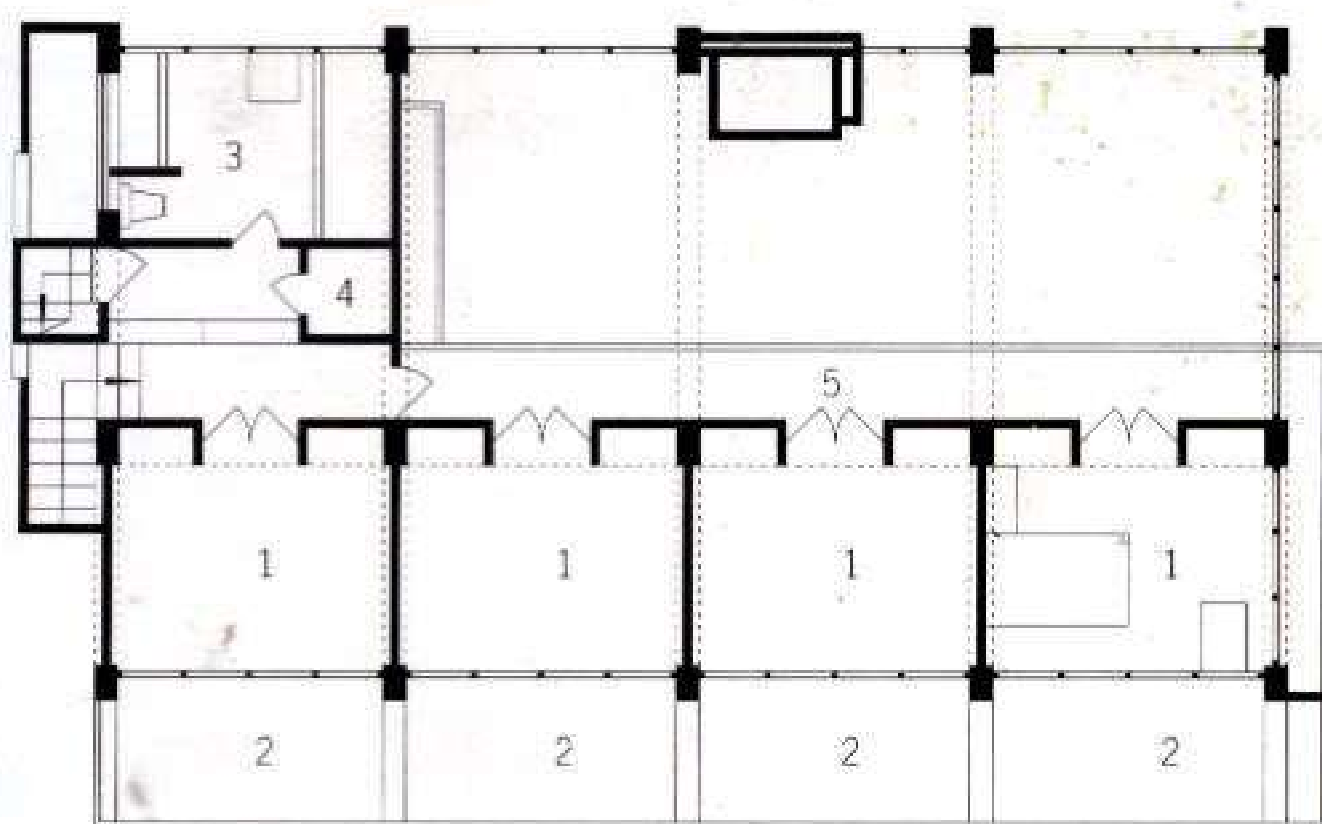
En 1914, Rudolph Schindler avait vingt-six ans et était déjà un ingénieur et architecte expérimenté lorsqu'il quitta son Autriche natale pour entrer dans un cabinet de Chicago. Ancien élève d'Otto Wagner et d'Adolf Loos, son ambition était de travailler avec Frank Lloyd Wright dont le portfolio Wasmuth avait été une source d'inspiration pour les architectes progressistes et les étudiants en architecture depuis sa publication en 1910. En 1918, après plusieurs fins de non-recevoir, Wright l'engagea et l'envoya à Los Angeles pour surveiller la construction de la maison Barnsdall (voir p. 40-41). Lorsqu'elle fut achevée, Schindler resta à Los Angeles où il ouvrit son propre cabinet.

Ces détails illustrent la position quelque peu décalée de Schindler dans l'histoire du modernisme. Malgré un parcours sans faute, il fut marginalisé – à la fois physiquement, par son isolement dans l'environnement culturel un peu rustre de la côte Ouest, et architecturalement, du fait de son association avec Frank Lloyd Wright. Lorsque Henry Russell Hitchcock et Philip Johnson organisèrent leur célèbre exposition sur le Style international à New York en 1932, ils n'y inclurent pas Schindler, à son grand dam. Ce n'est que dans les années 1960 que son œuvre de pionnier fut reconnue par les historiens de l'architecture.

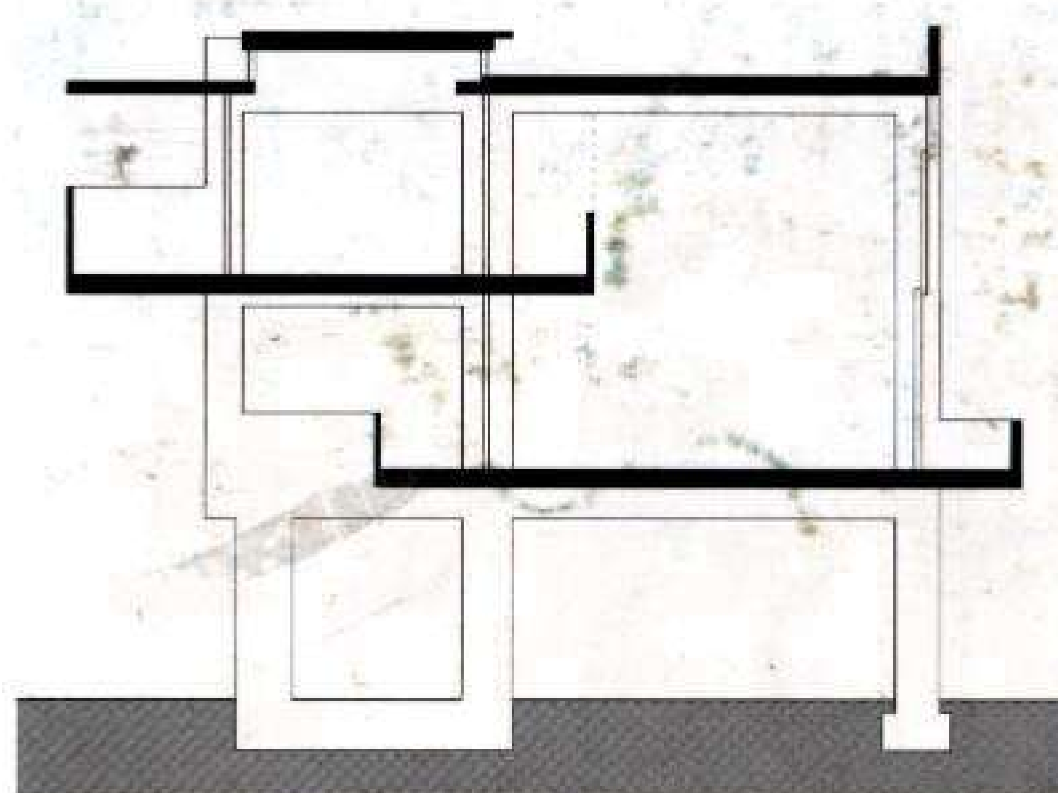
C'est avec la Lovell Beach House que Schindler acquit sa réputation. On y décèle sans surprise l'influence de Loos et de Wright. Schindler, se référant au *Raumplan* de Loos, parlait d'« architecture d'espace » pour résumer ses principes architecturaux. À ses yeux, l'architecture nouvelle se caractérisait davantage par l'espace que par la structure ou la fonction. Il est donc assez étonnant, et peu caractéristique du reste de son œuvre, que le trait le plus saillant de cette maison en soit la structure de base constituée de cinq portiques en béton armé. Mais ceux-ci sont plus abstraits et spatiaux qu'architectoniques – ce sont moins des poteaux et des poutres que des découpes dans des feuilles de béton imaginaires. Les sols et les toits en solives de bois apparentes reposent simplement entre les portiques en béton. La structure de base des portiques et des plateformes constitue l'essentiel de la maison. Les éléments de clôture – les grandes surfaces en verre et les murs à ossature en acier léger – sont secondaires, et les espaces extérieurs ont autant d'importance que les espaces intérieurs.

À l'exception d'un garage et d'une cabine de douche, le rez-de-chaussée, complètement ouvert et prolongeant presque la plage, est destiné à servir d'aire de jeux pour les enfants, et même pour les adultes. Au premier étage se trouve la principale salle de séjour, en double hauteur, surplombée par la galerie du deuxième étage qui donne accès aux chambres sur le côté nord. Chaque chambre ouvre sur une terrasse ouverte (*sleeping porch*) abritée par un auvent en bois en porte-à-faux. Certains critiques ont noté que les escaliers de Schindler n'étaient jamais bien conçus, ce que semblent confirmer ceux de la Lovell Beach House. Deux escaliers, l'un plutôt raide, l'autre en pente très douce, s'élèvent dans des directions opposées depuis le socle qui marque l'entrée principale sur le côté nord. L'escalier en pente douce s'élève jusqu'au grand balcon en porte-à-faux qui domine l'océan, se frayant de force une voie à travers l'un des portiques dont il semble compromettre l'intégrité structurelle.

La conception de la maison est sans aucun doute inventive et audacieuse et parfaitement appropriée à une « maison de jeux » d'où profiter du climat sain de la Californie. Le client, Philip M. Lovell, était ce que l'on pourrait appeler un « hygiéniste », dont la particularité est d'avoir été le commanditaire de deux maisons emblématiques du modernisme, l'autre étant la Lovell Health House conçue par Richard Neutra, ami et compatriote de Schindler (voir p. 68-69).



1

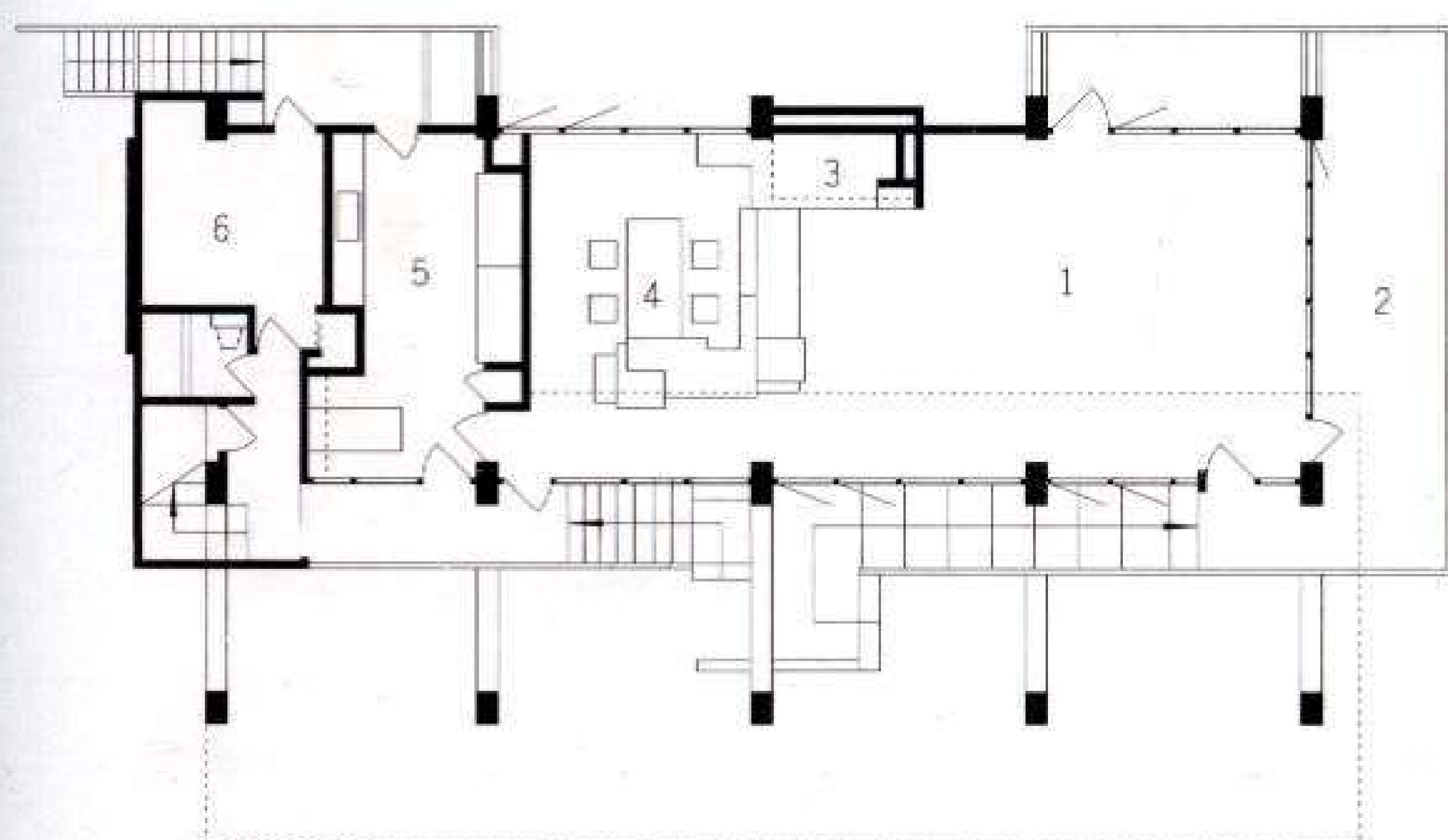


2

1 Plan du deuxième étage

1 Chambres
2 Terrasses abritées (*sleeping porches*)
3 Salle de bain
4 Lingerie
5 Galerie

2 Coupe A-A

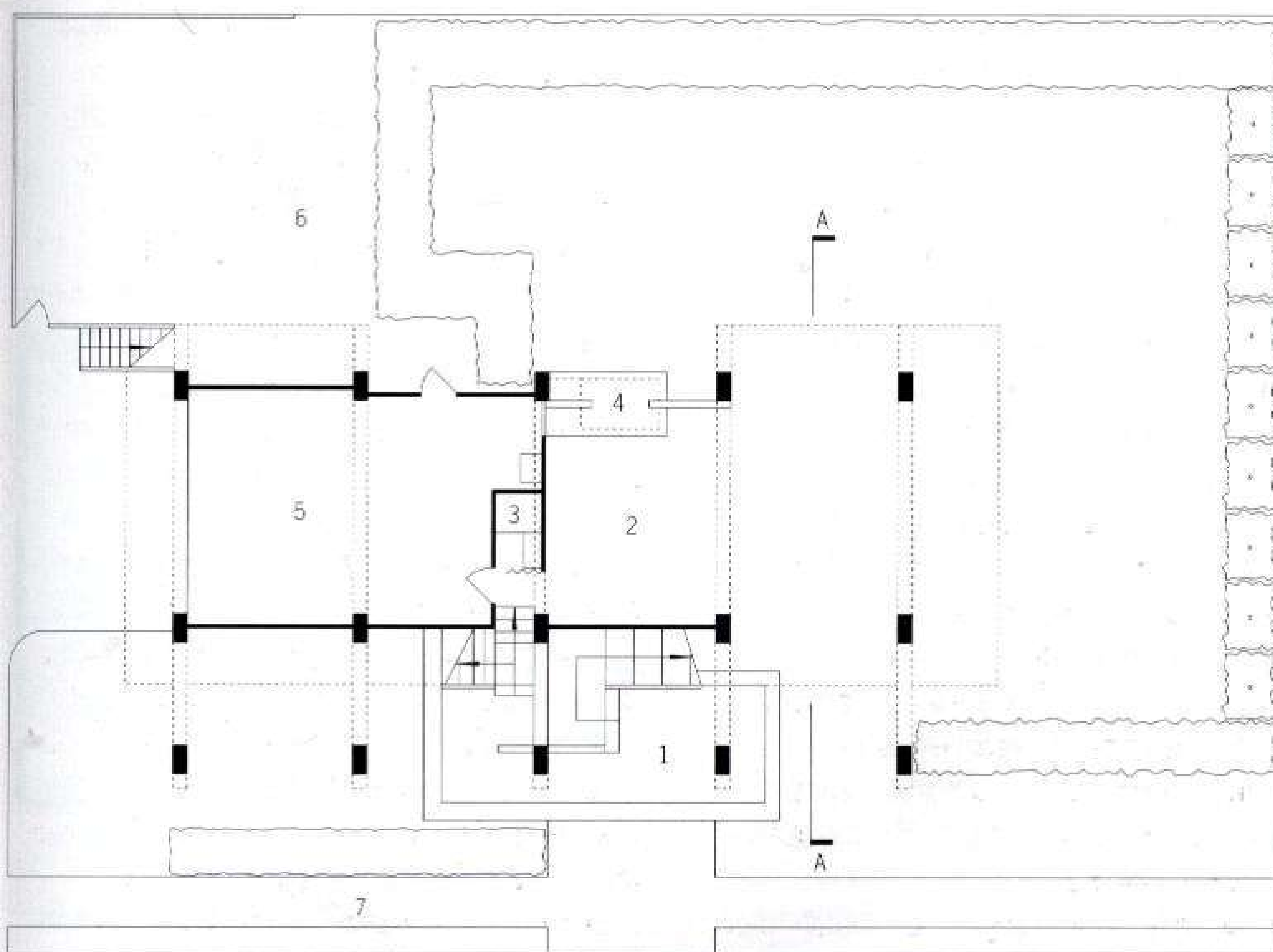


3

3 Plan du premier étage

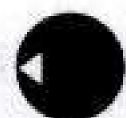
1 Salle de séjour
2 Balcon
3 Âtre
4 Salle à manger
5 Cuisine
6 Chambre de bonne

4



4 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée principale
2 Bac à sable
3 Douche
4 Âtre
5 Garage
6 Jardin
7 Chaussée





Maisons des maîtres du Bauhaus

Walter Gropius, 1883-1969

Dessau, Allemagne, 1927

Le Bauhaus de Dessau, conçu par Walter Gropius en 1925, est peut-être le plus important des premiers édifices modernistes. Ses formes cubiques, ses murs-rideaux et son plan abstrait, asymétrique, affichent sans concession le nouveau style. Les maisons des maîtres, situées un peu plus loin dans une rue résidentielle arborée, sont comme des Bauhaus miniatures – abstraites et asymétriques, avec de grandes fenêtres d'atelier tels des murs-rideaux. Il y en avait sept à l'origine : celle du directeur, pour Gropius, et trois paires de maisons mitoyennes pour les professeurs les plus élevés dans la hiérarchie et leur famille. Dès leur construction, certains professeurs, de tendance socialiste, exprimèrent leur désapprobation, estimant qu'elles étaient trop luxueuses.

La maison du directeur, détruite par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, n'était certes pas modeste. Elle abritait un appartement pour une gouvernante au sous-sol, une suite pour les invités au premier étage et un grand atelier. L'intérieur consistait toutefois en une distribution plutôt simple de pièces semblables à des boîtes. Il n'y avait ni rampes corbuséennes ni espaces en double hauteur, et les fenêtres, quoique grandes, étaient des percées dans les murs plutôt que des rubans continus. La composition était cubique plutôt que plane. La forme en L du premier étage était superposée au rez-de-chaussée rectangulaire, lequel était à son tour posé sur une terrasse ou socle. Les murs de chacun de ces niveaux pouvaient coïncider ou être décalés. Ainsi, le mur ouest consistait en un plan unique mais, sur le côté sud de la maison, le premier étage débordait au-dessus du rez-de-chaussée pour couvrir l'extrémité occidentale de la terrasse.

L'une des maisons des maîtres a aussi été bombardée, mais cinq ont survécu et ont été restaurées. La mitoyenneté avait probablement des raisons économiques, même si un seul mur commun ne devait pas générer de grandes réductions de coûts. Les plans des maisons mitoyennes sont généralement en miroir, ce qui engendre des bâtiments symétriques. Cette disposition eût évidemment produit un effet statique, classique, tout à fait étranger au nouveau style. La solution trouvée pour résoudre ce problème est ingénieuse. Chaque paire de maisons est constituée pour l'essentiel de trois blocs. Un bloc central contient les salles de séjour au rez-de-chaussée et les ateliers au premier étage, séparés par une cloison. Sur le côté nord, le premier étage fait saillie et les ateliers sont pourvus de grandes fenêtres. Les deux autres blocs, qui contiennent les salles à manger et les cuisines au rez-de-chaussée et les chambres au premier étage, sont presque identiques, excepté pour la distribution des fenêtres. Les blocs latéraux sont placés aux deux angles opposés du bloc central et l'un des deux a subi une rotation de 90 degrés. Cela donne une forme découpée, avec plusieurs décrochements, surplombs, renfoncements et balcons en porte-à-faux. Avant-gardistes par leur forme, les maisons sont structurellement assez conventionnelles, composées de blocs en béton porteurs enduits et peints.

Outre Gropius, les premiers occupants furent Lázló Moholy-Nagy, Lyonel Feininger, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky et Paul Klee. On tourna alors un film sur l'art de vivre dans la nouvelle architecture. Une telle concentration d'esprits créateurs chatouilleux dans un même endroit ne pouvait que susciter la discorde et il y eut de nombreuses querelles. Les habitants se succédaient à un rythme rapide. Et tous ne vivaient pas comme de simples artisans. En 1930, lorsque Mies van der Rohe s'installa dans la maison du directeur avec sa maîtresse, la styliste Lilly Reich, ils employèrent un maître d'hôtel qui portait des gants blancs.

En 1933, les nazis fouillèrent ces exemples de l'architecture bolchevique à la recherche d'armes. Mais, à cette date, il était déjà évident que l'idéal du Bauhaus allait devoir se poursuivre ailleurs.

1 Plan de masse

1 Maison du directeur
2 Maisons des maîtres

2 Maison du directeur : plan du premier étage

1 Palier
2 Suite pour les invités
3 Toit-terrasse
4 Atelier
5 Espace de rangement
6 Chambre de service
7 Buanderie
8 Salle de bain

3 Maison du directeur : plan du rez-de-chaussée

1 Hall d'entrée
2 Salle de séjour
3 Salle à manger
4 Terrasse
5 Chambres
6 Cuisine
7 Office
8 Garde-manger
9 Salle de bain

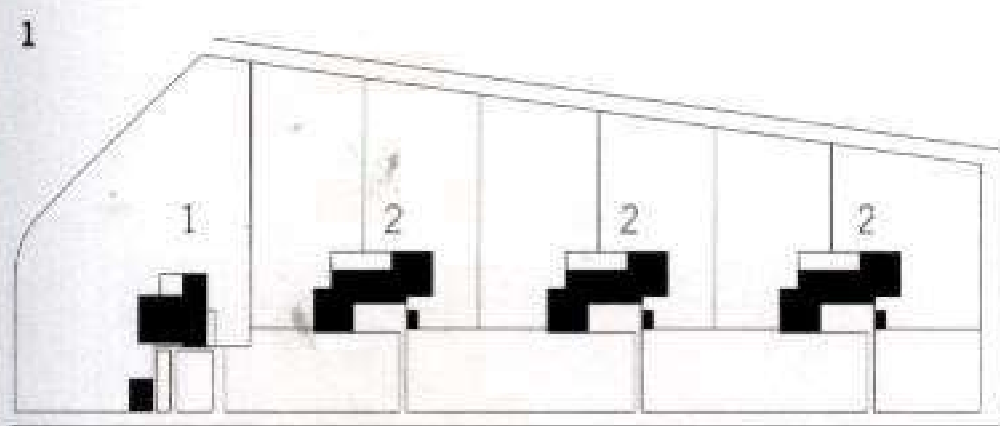
4 Maisons des maîtres : plan du premier étage

1 Paliers
2 Ateliers
3 Chambres
4 Balcons
5 Salles de bain

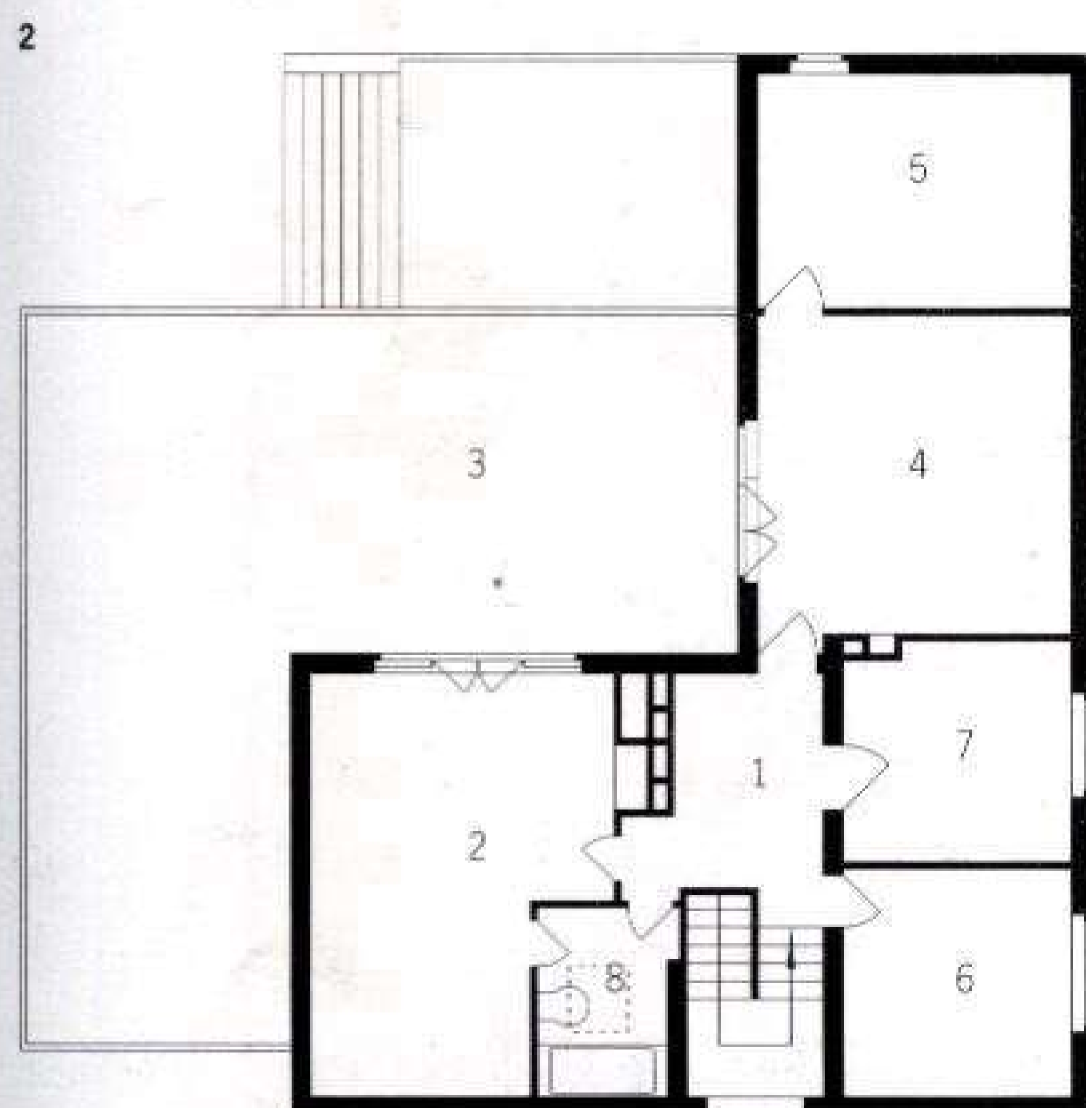
5 Maisons des maîtres : plan du rez-de-chaussée

1 Halls d'entrée
2 Salles de séjour
3 Salles à manger
4 Terrasses
5 Cuisines
6 Espaces de rangement

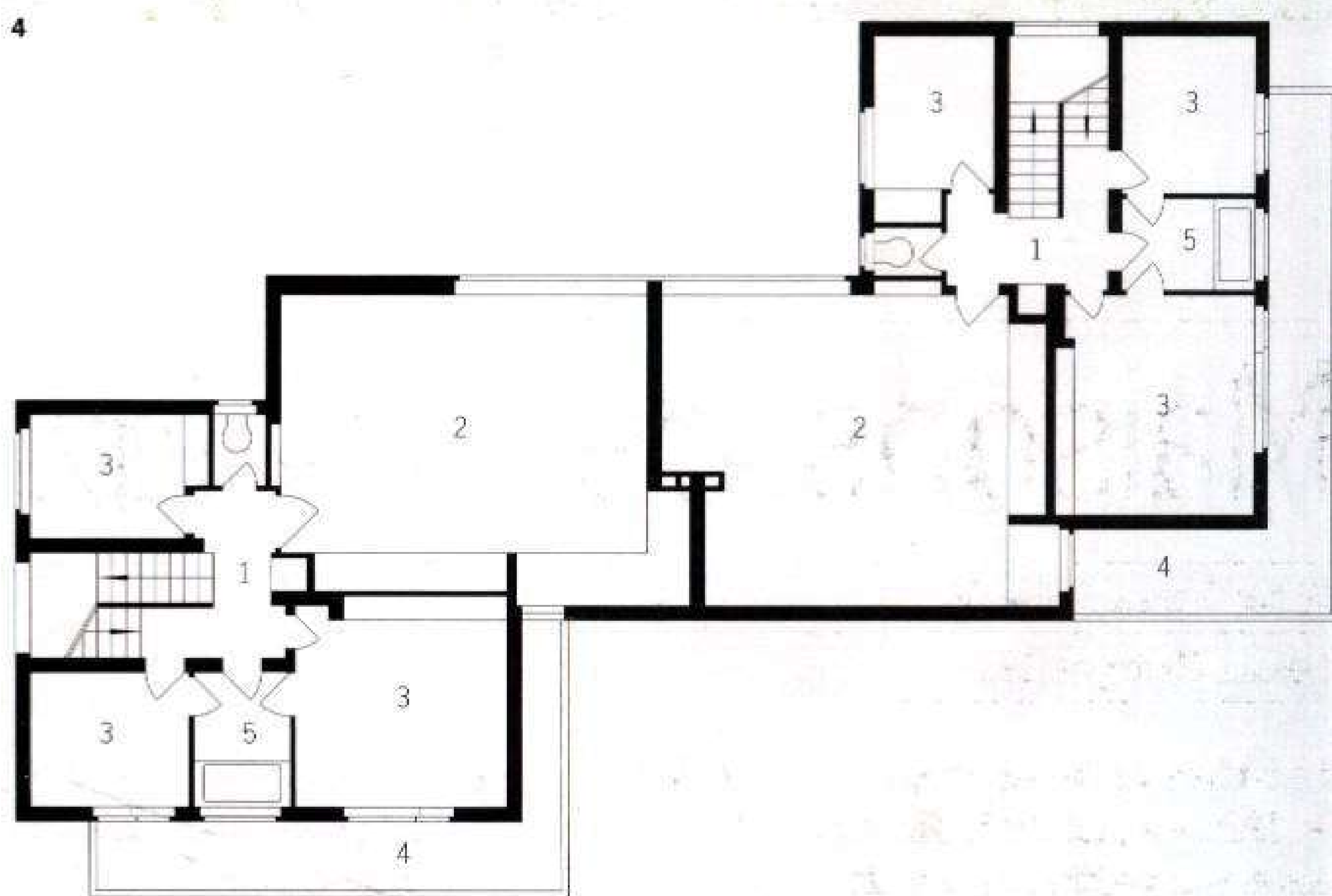
1



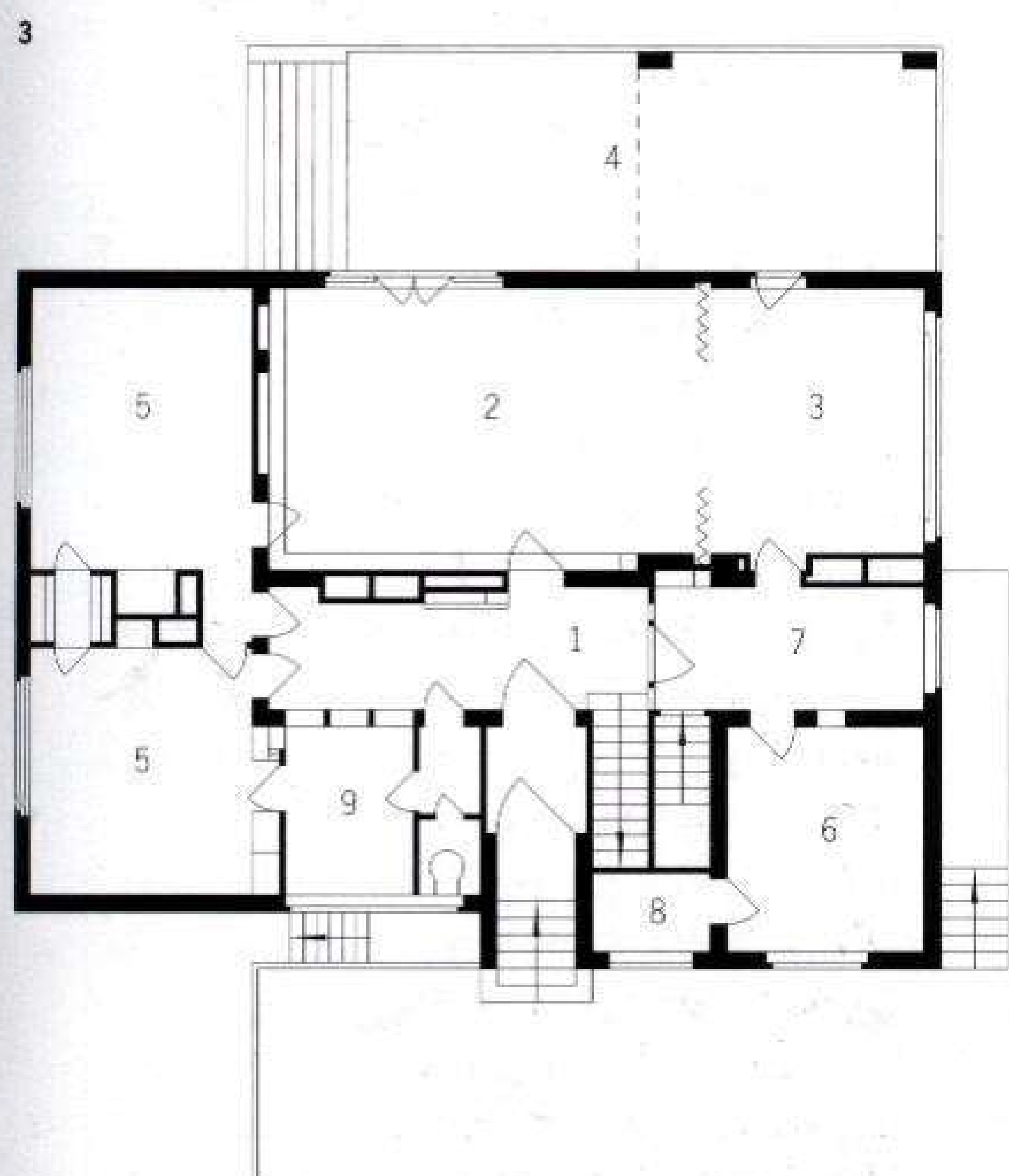
2



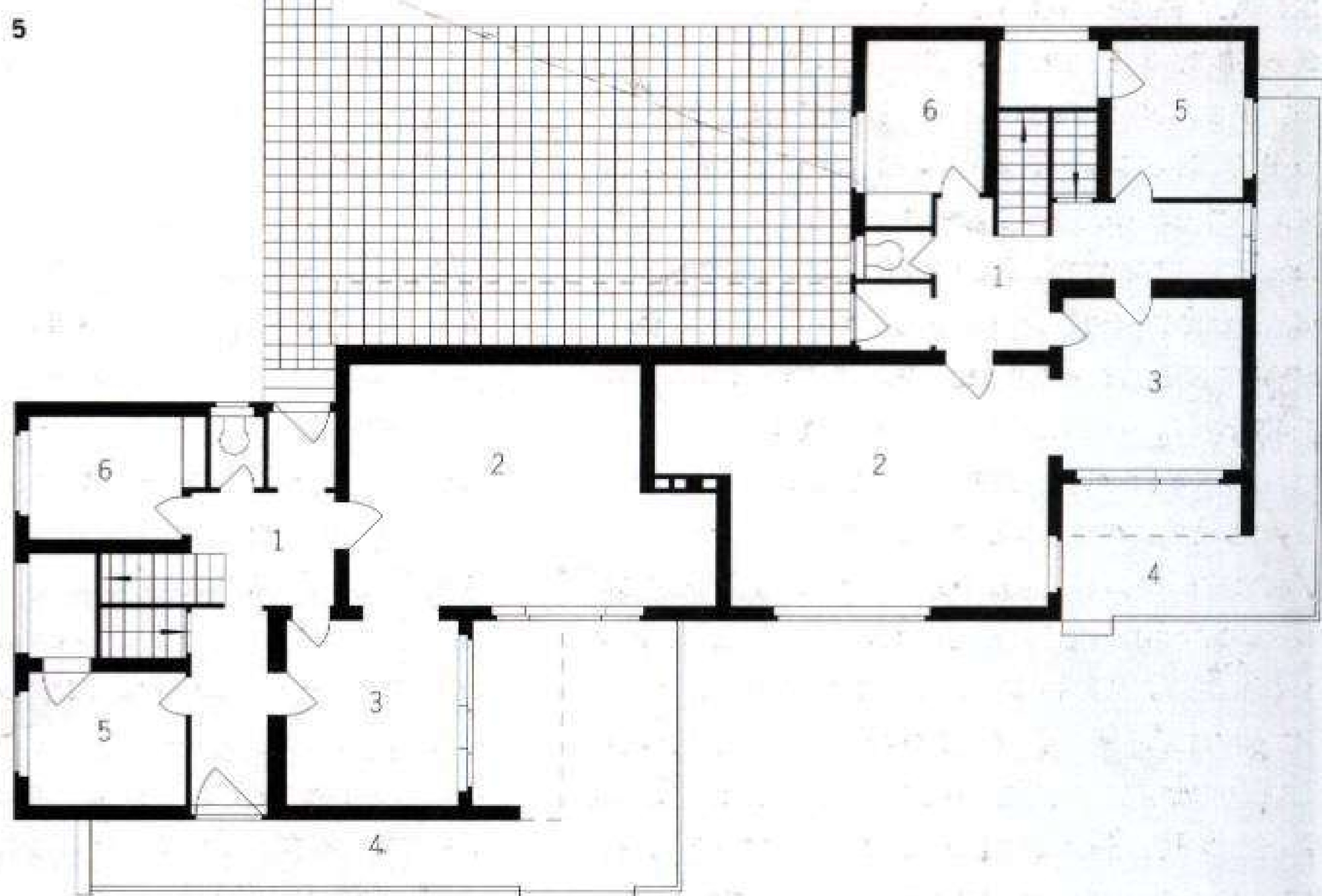
4

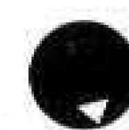


3



5





0 5 10 m



Villa Stein-de Monzie

Le Corbusier, 1887-1965

Garches (aujourd'hui Vaucresson), France, 1927

Dans son essai fondateur, *Mathématiques de la villa idéale*, Colin Rowe fait remarquer que la villa Stein-de Monzie et la villa Foscari d'Andrea Palladio (1550-1560) ont des proportions identiques – huit unités en longueur par cinq et demie en profondeur par cinq en hauteur – et partagent le même schéma structurel – selon un motif ABABA de baies simples ou doubles. Rien n'affirme que Le Corbusier rendait ici consciemment hommage à Palladio, mais le fait que ses riches clients Gabrielle de Monzie et ses amis américains Michael et Sarah Stein passaient leurs vacances ensemble dans la villa Renaissance des Stein près de Florence pourrait confirmer cette hypothèse. Malgré sa modernité étonnante, la villa Stein-de Monzie est pour l'essentiel un bâtiment classique.

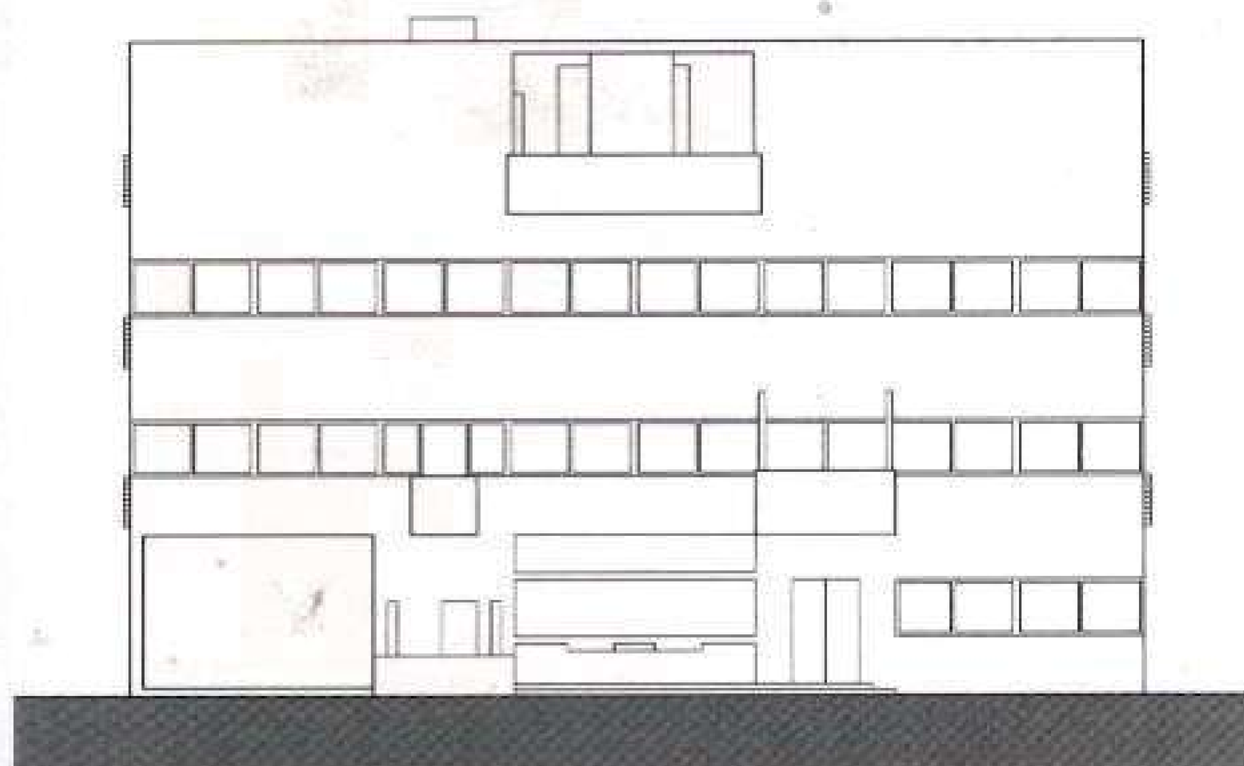
Elle est cependant bien autre chose. C'est une élaboration poussée du principe structurel Dom-ino, avec des dalles de plancher sans poutres, posées en porte-à-faux sur de fins poteaux. C'est une version luxueuse du projet d'appartement ouvrier présenté dans le pavillon de l'Esprit nouveau (voir p. 48-49) avec une terrasse couverte en double hauteur. Et c'est un tableau puriste en trois dimensions – une collection d'« objets-types » disposés dans un cadre rectangulaire, avec des escaliers curvilignes, des murs renflés et des poteaux ovales en guise de bouteilles, de guitares et de piles d'assiettes. Le plan est complexe, avec des suites indépendantes pour les Stein et pour Mme de Monzie ainsi que des chambres pour un personnel de maison au grand complet, mais la configuration précise des cloisons importe moins que la virtuosité du traitement de la structure et de l'espace.

La villa Stein-de Monzie se tient très en retrait sur un long site étroit – un symbole de la vie moderne qui devait être vue à travers le pare-brise de la voiture qui nous y a amenés, à dix-neuf kilomètres du centre de Paris. La façade donnant sur la rue est aussi soigneusement composée que n'importe quelle façade Renaissance mais sans autre élément plastique qu'un auvent semblable à un pont-levis au-dessus de l'entrée principale et, juste au-dessus, au dernier étage, un balcon qui semble avoir été découpé dans le mur, mince comme une feuille de papier, puis replié vers le bas. Deux étroites fenêtres en bande s'étendent sur toute la largeur du bâtiment, ne laissant aucun doute sur le fait que le mur est un écran léger et non un mur porteur.

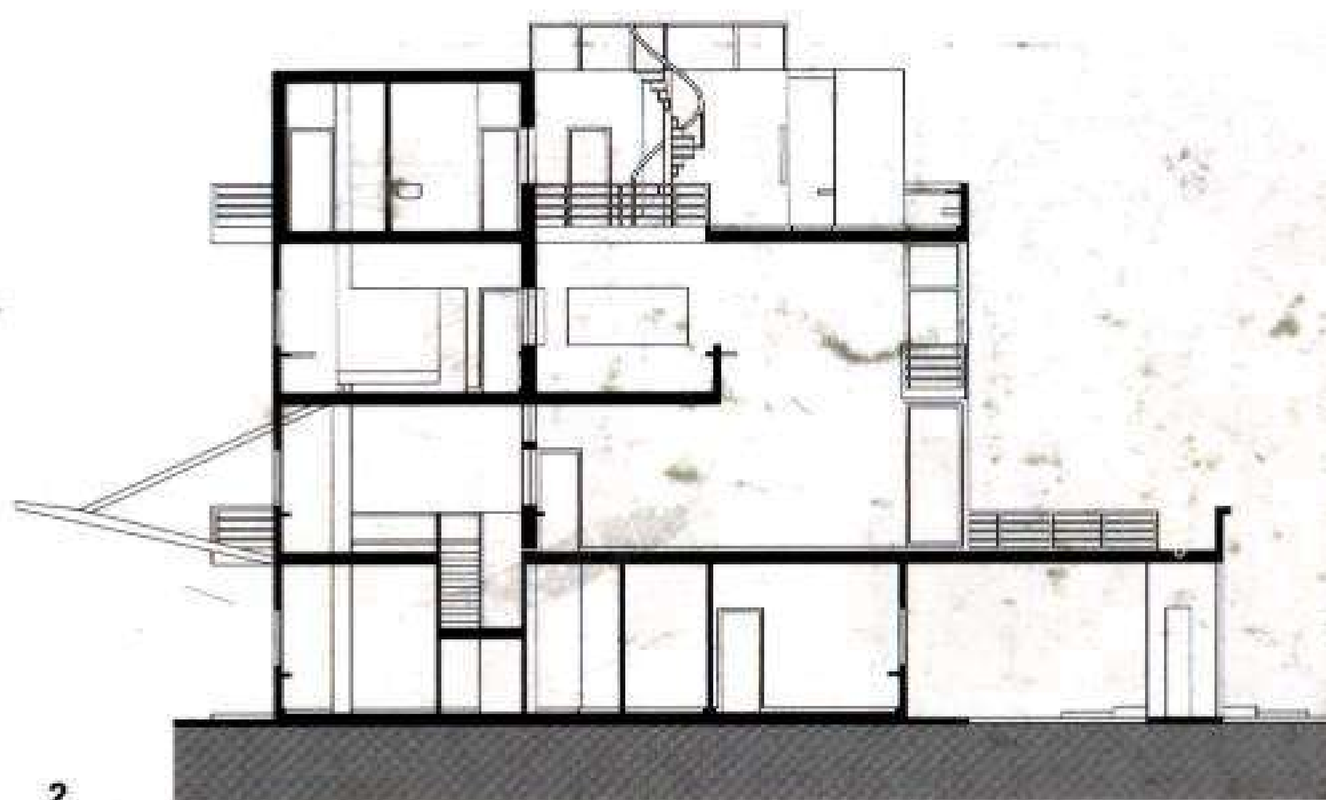
La façade sur le jardin, à l'arrière, est moins stricte. Ici, l'écran est découpé de manière à révéler des espaces ouverts : un toit-jardin sur lequel se dresse une forme ovale semblable à une cheminée de bateau (initialement l'atelier de peinture de Sarah Stein, au-dessus duquel se trouvait une plateforme panoramique) et une terrasse couverte en double hauteur rejoignant le jardin du premier étage et d'où l'on descend par un escalier semblable à une coupée de navire. Cette terrasse est dominée par un balcon situé au niveau du deuxième étage, ce dernier étant à son tour dominé par le toit-jardin. Rien d'étonnant à ce que le nom officiel de la maison ait été « Les Terrasses ».

Comparés à ces espaces extérieurs à plusieurs niveaux, les intérieurs semblent un peu contraints. La salle de séjour principale, au premier étage, a une forme approximativement en Z qui serpente autour de la cuisine et de la terrasse. Certaines formes courbes, comme l'ouverture en forme de piano permettant de voir le hall d'entrée en bas, et la cloison incurvée qui délimite la salle à manger, semblent avoir été ajoutées après coup. Le Corbusier estima sans doute qu'elles établissaient un contrepoint moderne aux harmonies classiques sous-jacentes.

La maison existe toujours mais elle a été radicalement dénaturée pour être transformée en appartements.



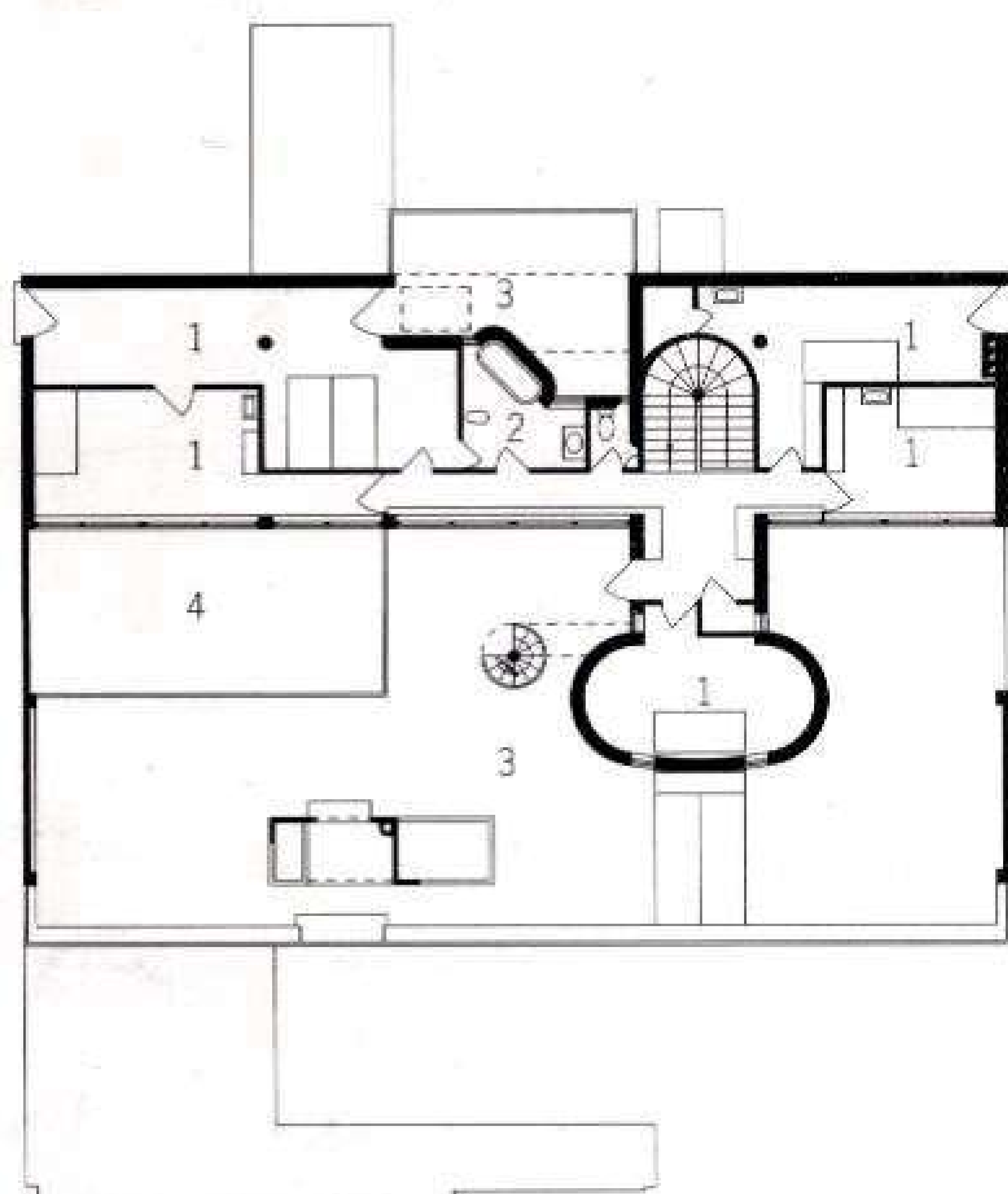
1



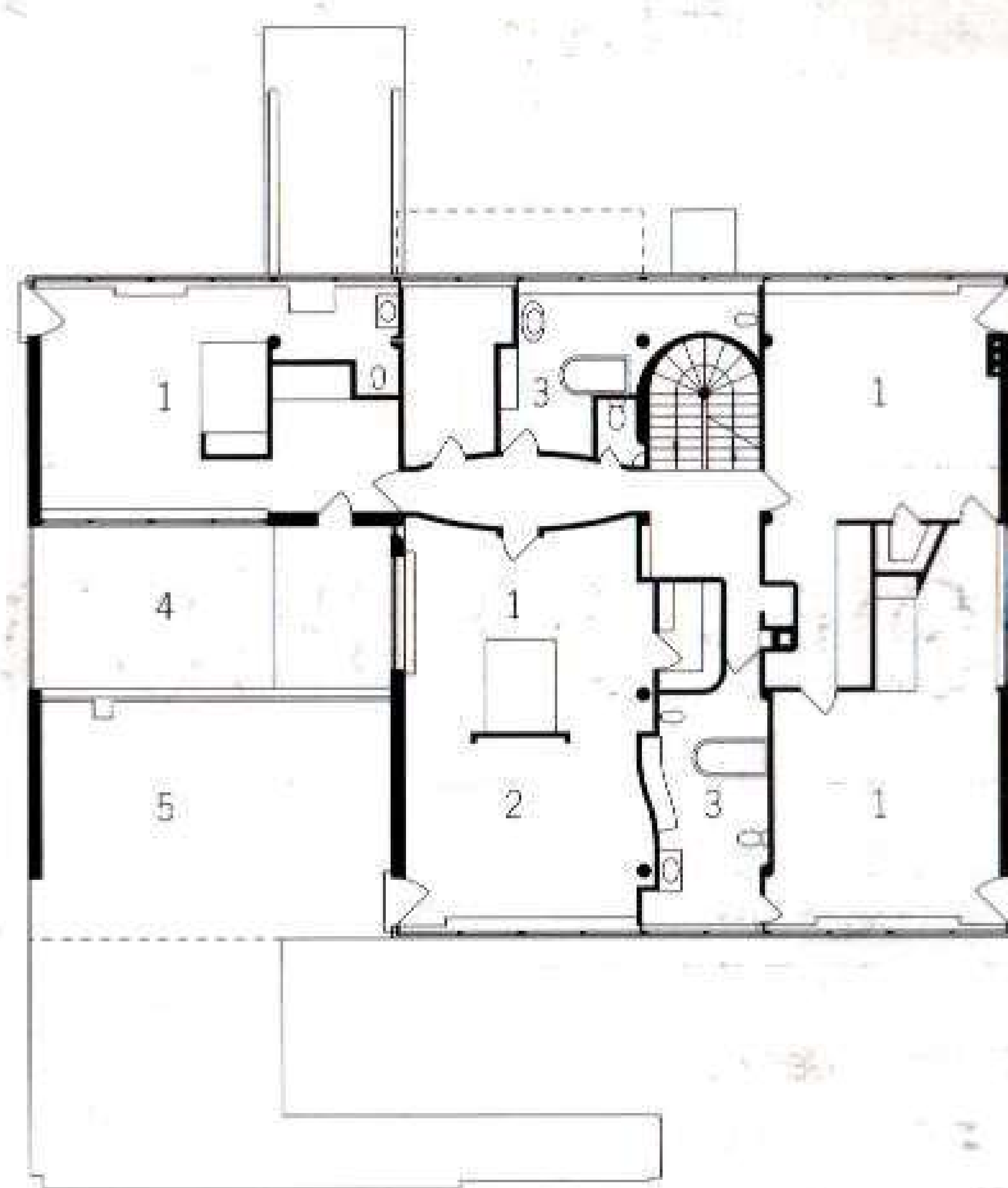
2

1 Élévation sud

2 Coupe A-A



3



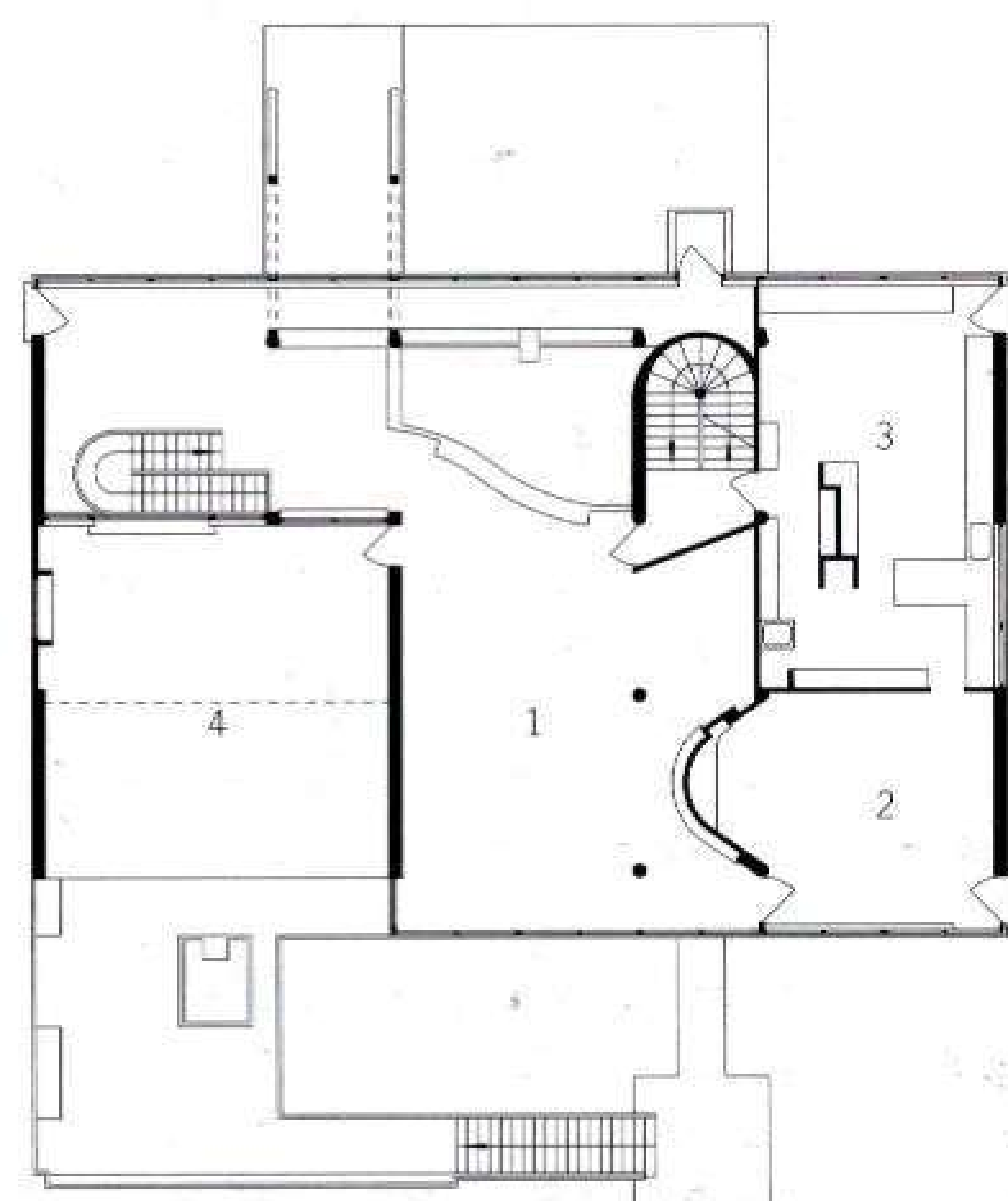
4

3 Plan du troisième étage

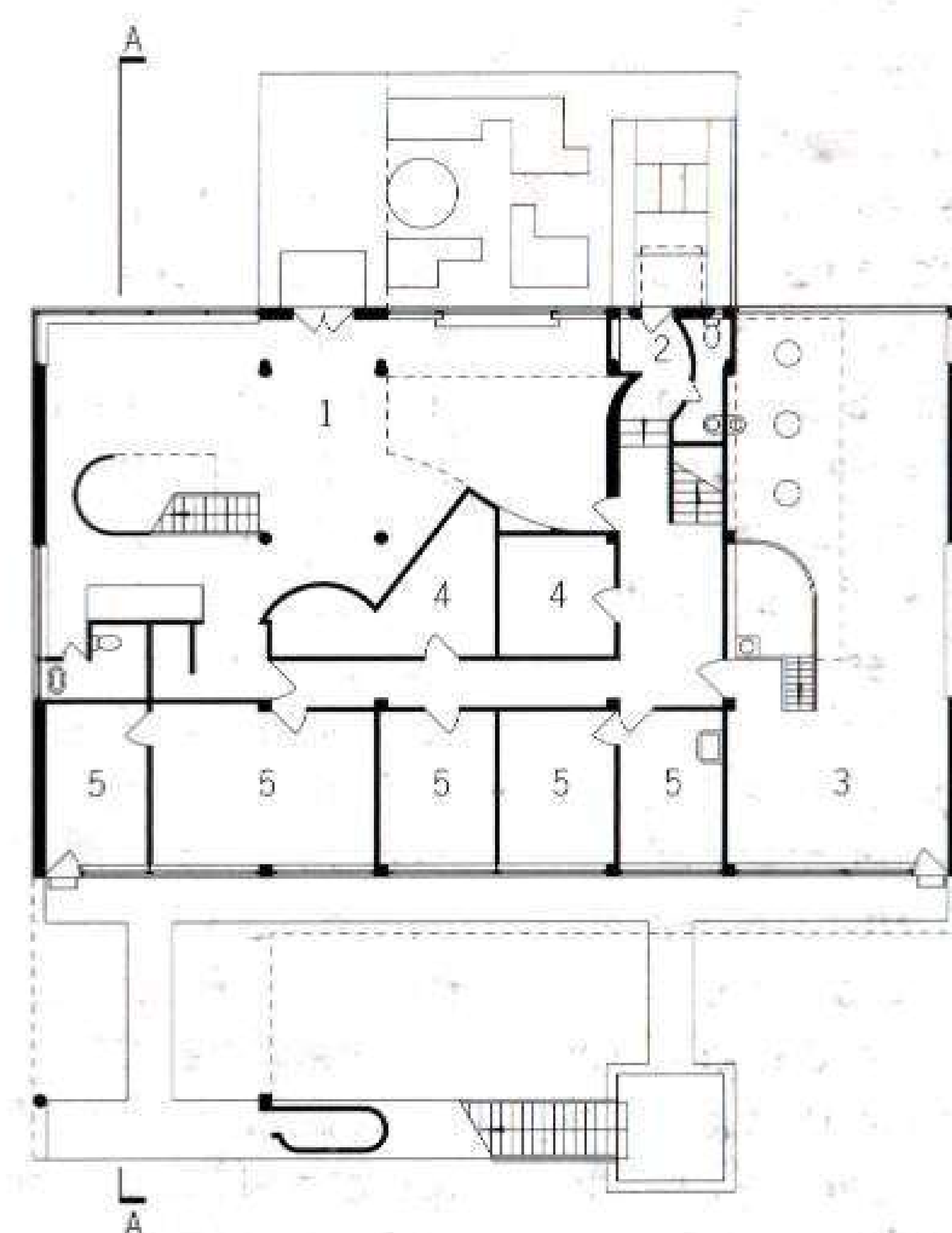
1 Chambres
2 Salle de bain
3 Toit-terrasse
4 Vides

4 Plan du deuxième étage

1 Chambres
2 Dressing
3 Salles de bain
4 Toit-terrasse
5 Vide



5



6

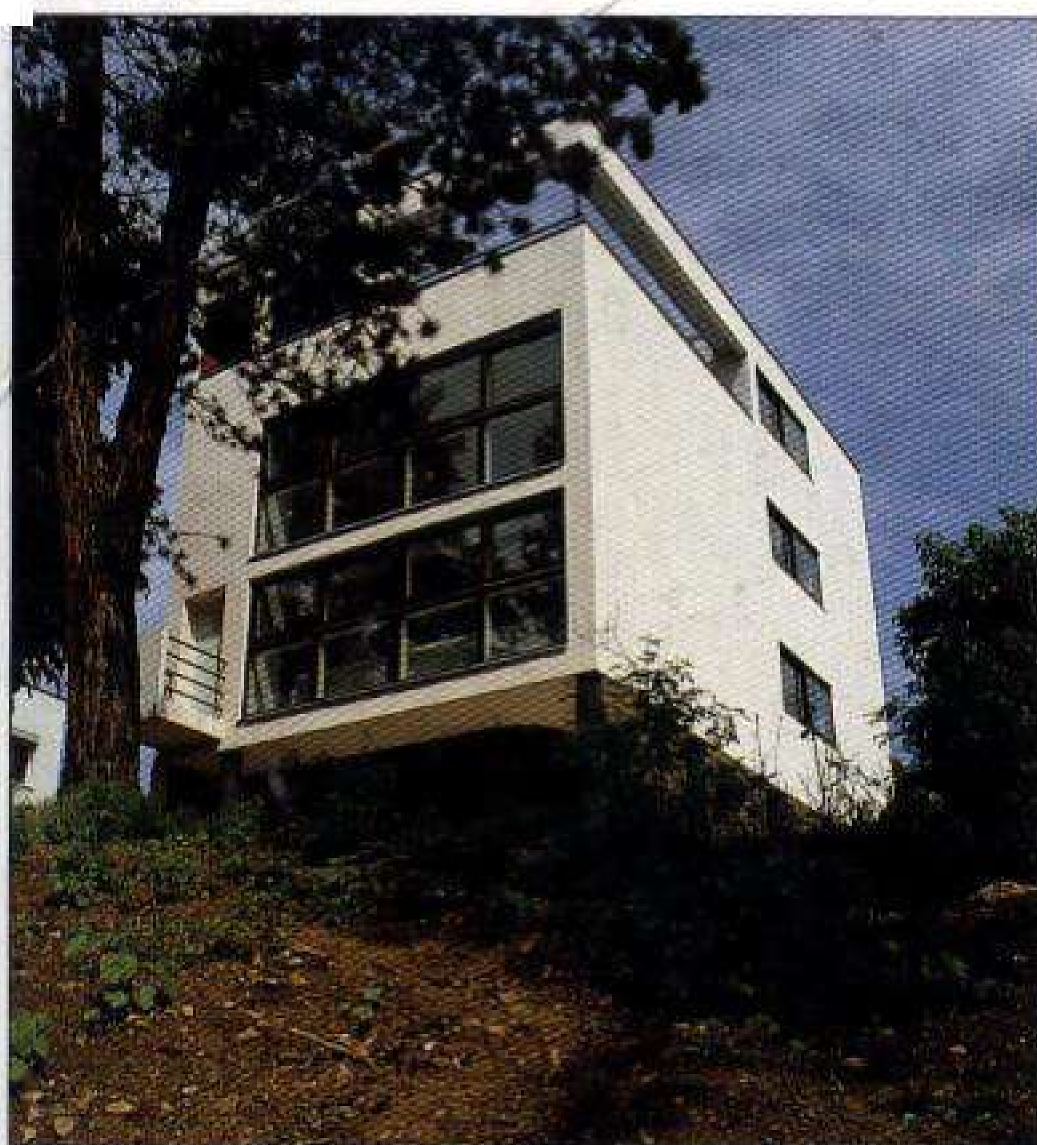
5 Plan du premier étage

1 Salle de séjour
2 Salle à manger
3 Cuisine
4 Terrasse

6 Plan du rez-de-chaussée

1 Hall d'entrée
2 Entrée de service
3 Garage
4 Réserves
5 Appartements du personnel

0 5 10 m



Maison du Weissenhof

Le Corbusier, 1887-1965

Stuttgart, Allemagne, 1927

Le Corbusier conçut deux bâtiments pour l'exposition sur l'habitat qui se tint à Stuttgart, dans le quartier du Weissenhof, en 1927, une maison individuelle et une maison double. La maison individuelle est la plus intéressante des deux car c'est le seul exemple construit d'un projet auquel Le Corbusier travaillait depuis 1919 : la maison Citrohan. Ce nom, un jeu de mots quelque peu obscur sur Citroën, indique que cette maison devait, comme une voiture, être populaire, standardisée et produite en série.

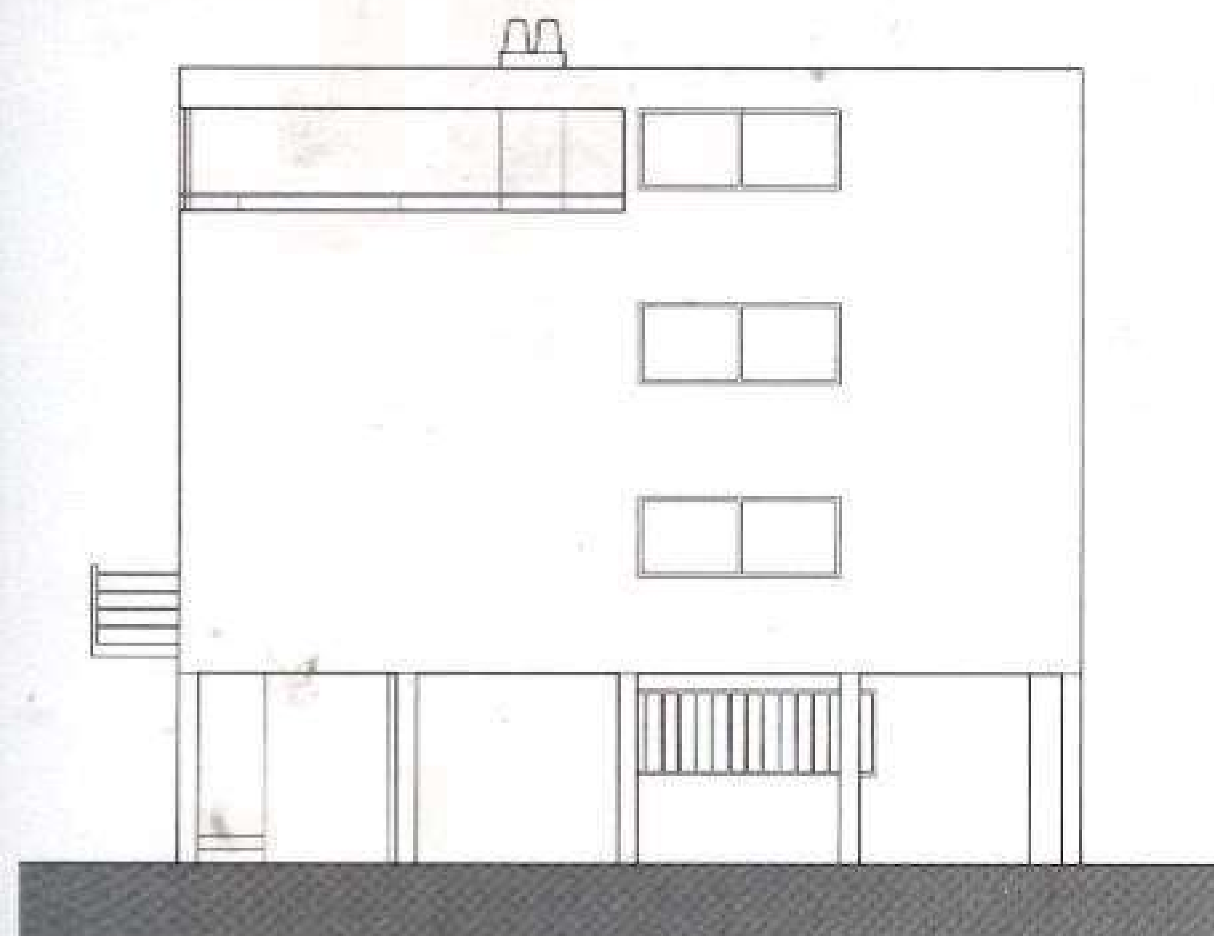
La maison Citrohan telle que conçue initialement, avec ses murs blancs, son escalier extérieur et son toit plat, ressemblait davantage à une maison vernaculaire méditerranéenne qu'à un produit de l'industrie mécanisée, même si sa salle de séjour en double hauteur, éclairée par une grande fenêtre fabriquée industriellement, s'inspire plus de celle de l'atelier d'artiste parisien typique. La deuxième version, exposée au Salon d'Automne de 1922, était plus élaborée et plus moderne d'aspect. La maison tout entière s'élevait sur des pilotis, signe d'une structure en béton armé, et l'escalier avait été intégré dans le volume principal.

Le concept fut encore affiné et amélioré pour la maison du Weissenhof qui allait prendre place dans une exposition où elle serait inévitablement comparée aux maisons d'éminents architectes européens, dont Walter Gropius, Mart Stam, J.J.P. Oud et Mies van der Rohe. Le Corbusier supprima la terrasse en porte-à-faux plutôt maladroite, caractéristique de Citrohan 2, redessinant une forme parfaite semblable à une boîte à chaussures, surélevée sur deux rangées de cinq pilotis. La forme n'est cependant pas symétrique car l'escalier a été placé à l'extérieur des rangées de poteaux, sa présence étant signalée par un petit balcon en saillie sur la façade avant, faisant également office d'auvent au-dessus de l'entrée principale.

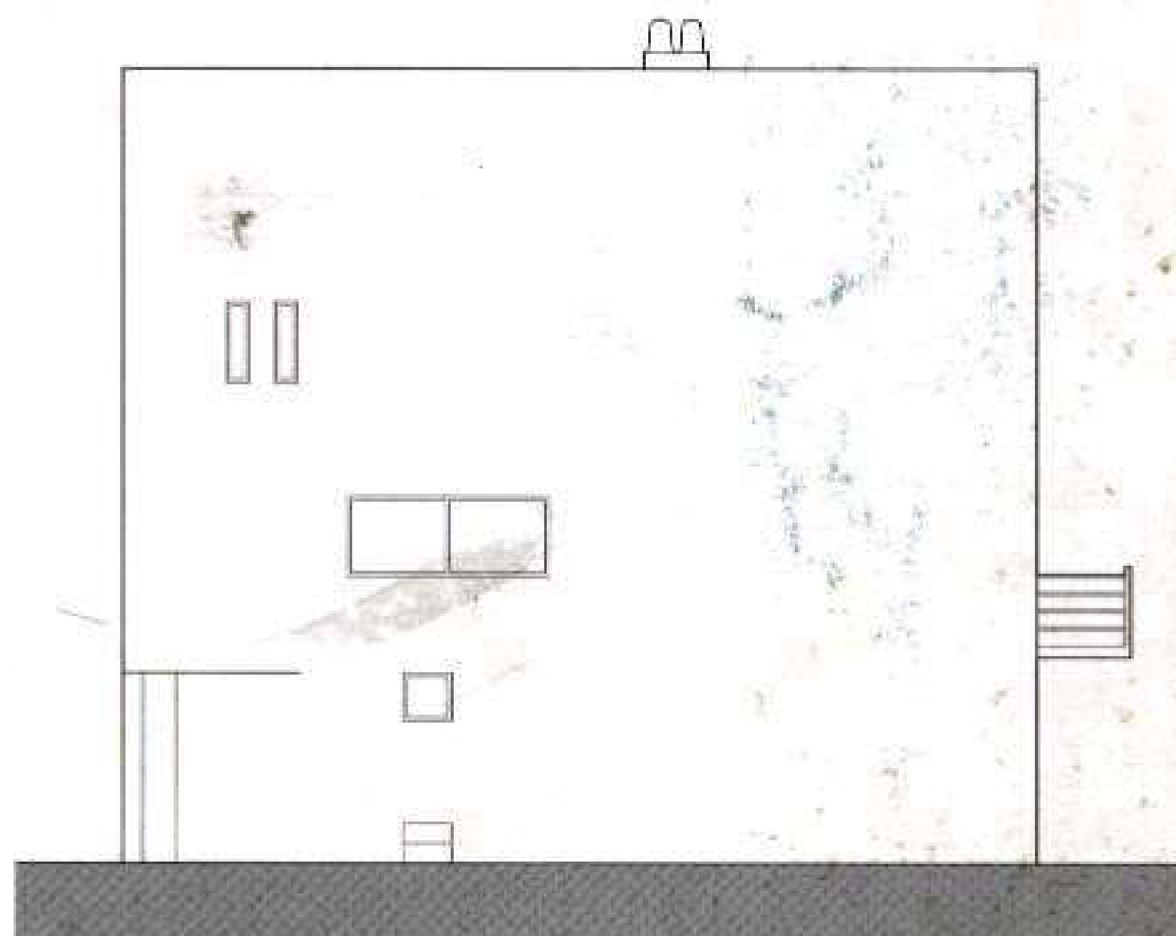
À l'instar de celle du pavillon de l'Esprit nouveau de 1925 (voir p. 48-49), la salle de séjour en double hauteur, ou « foyer », est surplombée par une galerie qui dessert la chambre principale et un boudoir. Mais ici, le bord de la galerie est légèrement en biais, tandis que les espaces supérieur et inférieur sont reliés par un assemblage sculptural d'objets fonctionnels – âtre, cheminée et bureau intégrés à la balustrade ainsi qu'un cube bizarrement suspendu qui délimite la salle à manger.

Deux autres chambres se trouvent au dernier étage, qui n'est fermé qu'à moitié. L'autre moitié consiste en un toit-jardin qui a été traité comme une pièce à l'intérieur de la boîte, entouré sur toute sa hauteur d'un mur extérieur et doté d'une « fenêtre » en longueur non vitrée. Une partie de ce toit-jardin est couverte d'un toit aligné sur la zone du plan où se trouve l'escalier. L'idée de traiter des espaces extérieurs comme des pièces se retrouvera à plus grande échelle dans la villa Savoye (voir p. 80-81).

De nombreux éléments de la maison du Weissenhof deviendront récurrents dans le style de maturité de Le Corbusier. Les « Cinq points d'une architecture nouvelle » – plan libre, façade libre, pilotis, toit-jardin et fenêtre en longueur – furent publiés dans une brochure distribuée par le constructeur de la maison du Weissenhof. On décèle des traces de la maison Citrohan dans la plupart des villas puristes des années 1920 et l'idée d'une boîte rectangulaire largement vitrée se retrouve dans des bâtiments par ailleurs très différents, telles les maisons Jaoul (voir p. 132-133) ou l'édifice de la Millowners' Association, à Ahmedabad. Même les appartements en double hauteur de l'Unité d'habitation de Marseille sont des versions de la maison Citrohan. La seule chose que celle-ci ne soit jamais devenue, c'est une maison populaire, standardisée et produite en série.



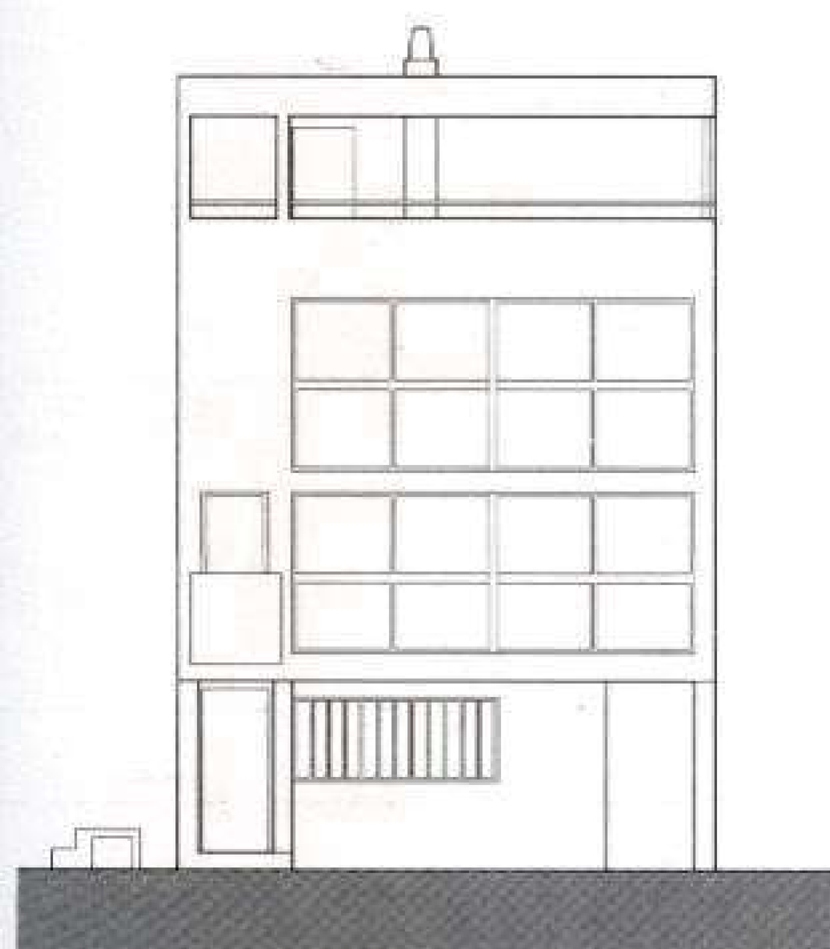
1



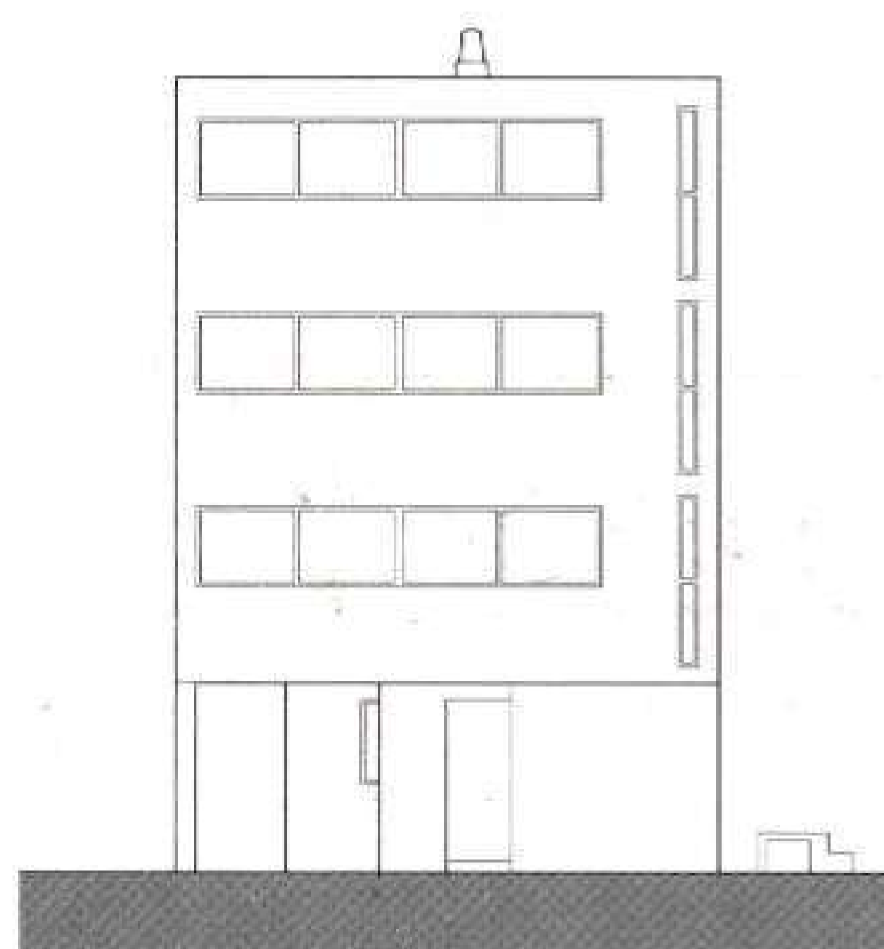
2

1 Élévation est

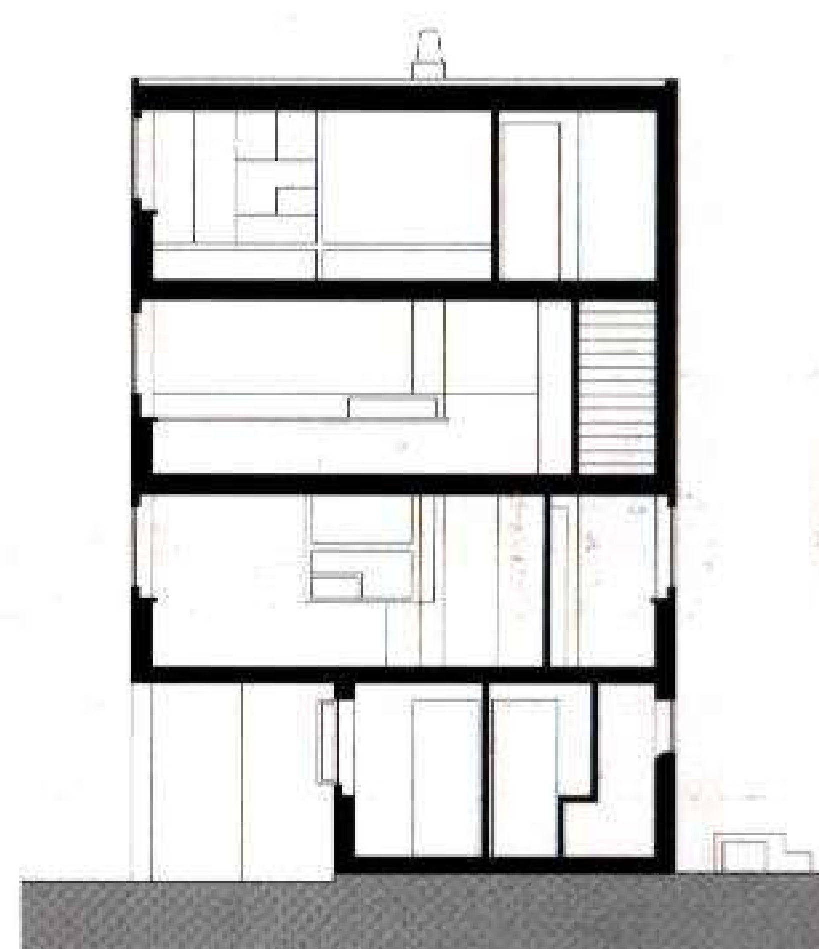
2 Élévation ouest



3



4

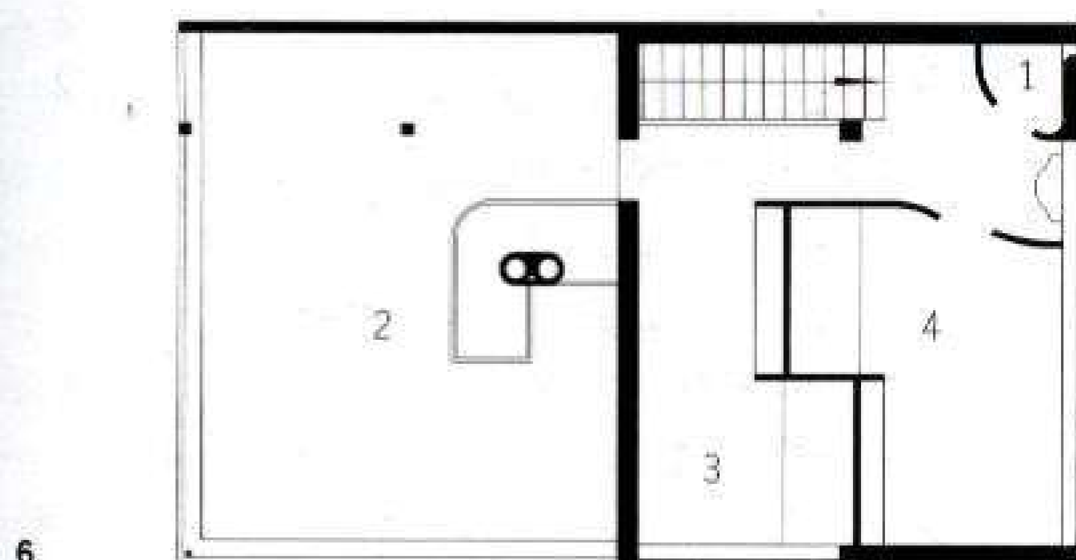


5

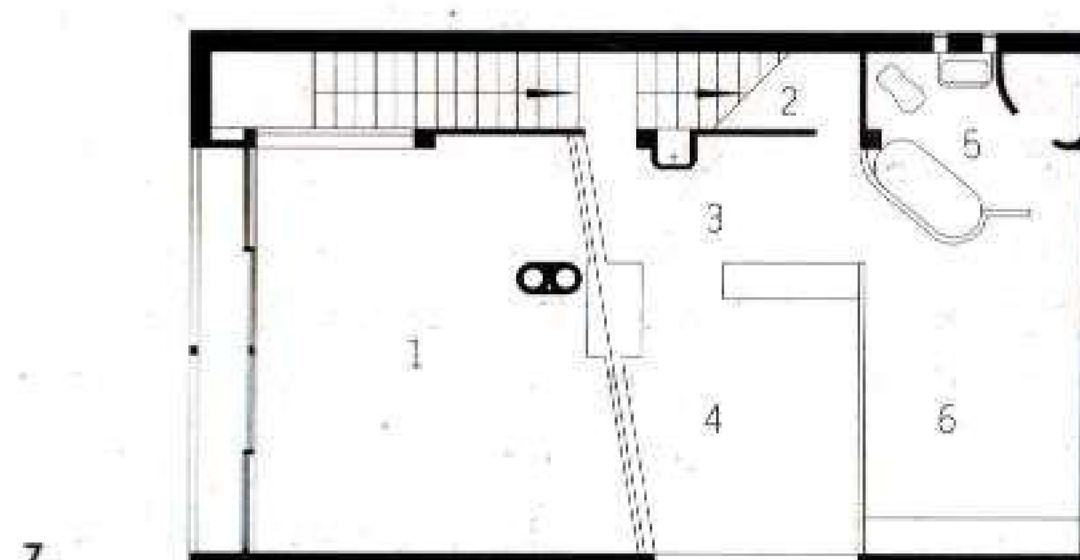
3 Élévation sud

4 Élévation nord

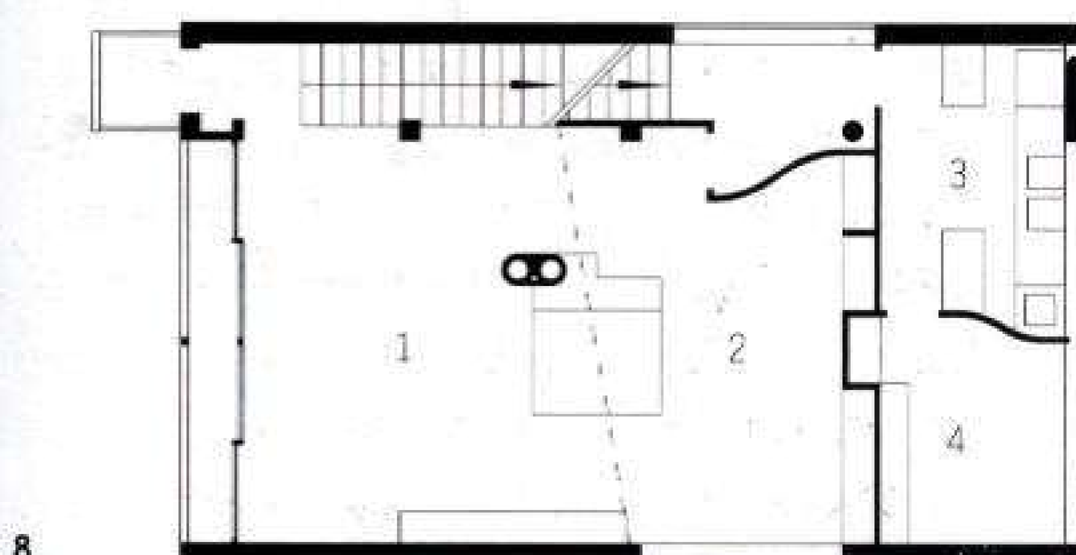
5 Coupe A-A



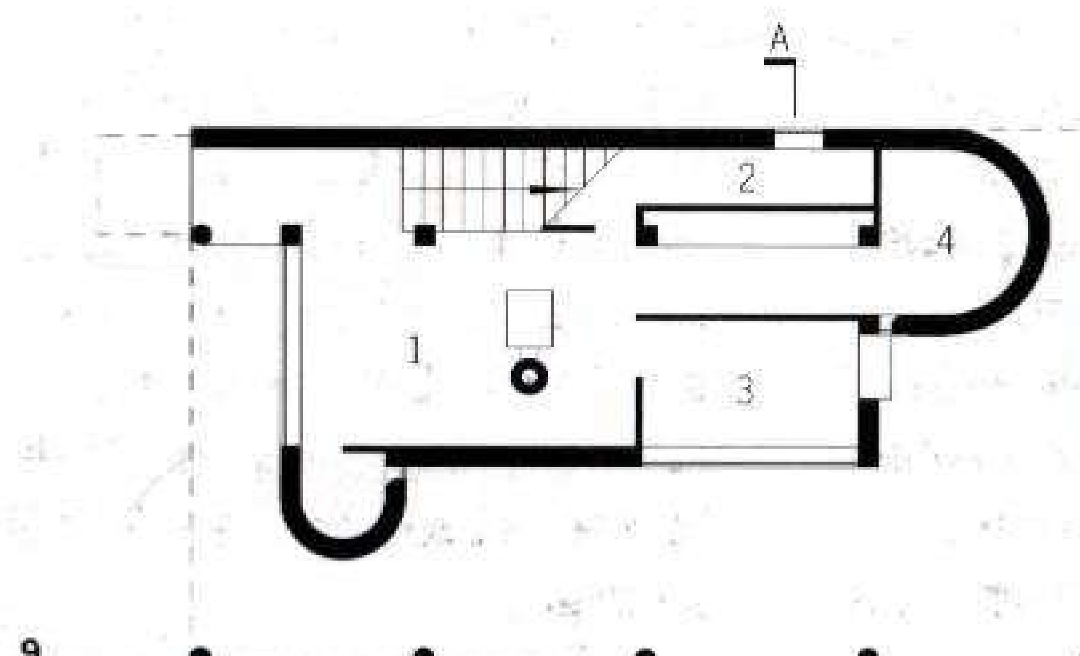
6



7



8



9

6 Plan du troisième étage

1 Toilettes
2 Terrasse
3 Chambre d'amis
4 Chambre des enfants

7 Plan du deuxième étage

1 Vide
2 Espace de rangement
3 Chambre des parents
4 Boudoir
5 Salle de bain
6 Chambre

8 Plan du premier étage

1 Salle de séjour
2 Salle à manger
3 Cuisine
4 Chambre de bonne

9 Plan du rez-de-chaussée

1 Chaufferie
2 Cave à charbon
3 Buanderie
4 Espace de rangement



0 5 10 m



Maison Wolf

Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969

Gubin, Pologne (autrefois Allemagne), 1927

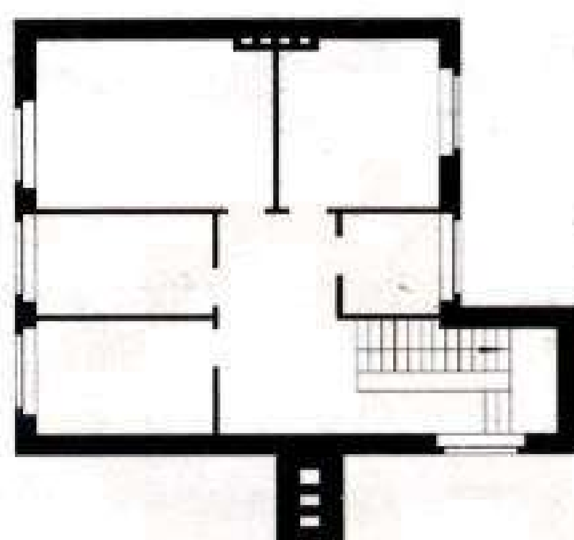
Certains des bâtiments les plus connus et les plus influents du XXe siècle ne furent en fait jamais construits. C'est le cas de la maison de campagne en brique de Mies van der Rohe (1923), dont seuls un plan et une perspective subsistent. Ce sont des reproductions et non des originaux ; ils ne correspondent pas exactement l'un à l'autre et la perspective n'a probablement pas été dessinée par Mies, mais ils ont malgré tout acquis le statut d'icônes. Le plan, en particulier, semble indiquer un progrès radical dans la conception spatiale en ces débuts du modernisme architectural. Il ressemble davantage à un tableau – précisément à un tableau de Theo van Doesburg, *Rythme d'une danse russe* – qu'à un plan. Certains murs en brique indépendants disposés à angle droit les uns par rapport aux autres délimitent vaguement un groupe d'espaces qui se confondent ou se chevauchent. Trois de ces murs ont été étirés comme par une force centrifuge, aussi loin que le permet le cadre du dessin, voire au-delà. La perspective indique que des murs ont une hauteur de deux étages, que le toit consiste en une dalle plate, en porte-à-faux à certains endroits, et que les murs extérieurs sont parfois remplacés par des parois en verre toute hauteur. Les pièces semblent avoir été abolies, l'espace se déployant avec une liberté sans précédent.

La maison Wolf est une version corrigée de la maison de campagne en brique, sous l'influence modératrice d'un vrai client et d'un vrai site. Le client, Erich Wolf, était un riche industriel. C'était un esprit progressiste et un collectionneur d'art moderne mais, même pour lui, une maison sans pièces était un concept trop avancé. La maison Wolf est donc un compromis. Les grandes maisons allemandes de l'époque disposaient généralement d'une salle à manger, d'une salle de séjour, d'un salon de musique et d'un bureau. La maison Wolf n'échappe pas à la règle, si ce n'est que les pièces communiquent de manière fluide, non de manière formelle ou axiale à travers des ouvertures cadrées, mais de manière asymétrique, selon un schéma en escalier. Chaque espace partage un morceau de mur avec son voisin, de sorte qu'on ne sait trop où l'un finit et où l'autre commence. L'espace se déploie ainsi jusqu'à une grande terrasse pavée, presque une cinquième « pièce ». La frontière entre la salle à manger et la terrasse est estompée par un toit en porte-à-faux au-dessus de portes en verre toute hauteur. L'effet de fluidité spatiale n'est obtenu qu'en partie mais il ne fait aucun doute que Mies avait toujours en tête le projet de maison de campagne en brique.

La fluidité spatiale n'est toutefois pas la seule particularité architecturale de la maison Wolf. Celle-ci est également une composition dynamique et asymétrique composée de formes cubiques pleines empilées sur trois, voire quatre étages. La plus grande de ces formes est la base sur laquelle repose la maison, base qui s'étend sur toute la largeur de l'étroit site en pente. On pourrait voir dans cette base un élément paysager indépendant destiné à niveler la pente pour former la terrasse mais elle fait également partie de la maison. D'un côté, son mur de soutènement en brique se prolonge vers le haut pour former les murs extérieurs. Sur la terrasse, le bâtiment fait deux décrochements. Il y a un toit-terrasse au-dessus de la salle de séjour, l'ensemble de la composition étant couronné par la simple boîte en brique contenant les chambres des domestiques. Du côté de l'entrée, le bâtiment a un aspect sévère, peu engageant. Les grands pans de brique d'une maçonnerie parfaite ne sont animés que par quelques petites fenêtres et par le balcon en béton de la chambre de maître qui, en porte-à-faux dans l'angle, sert également de porche d'entrée.

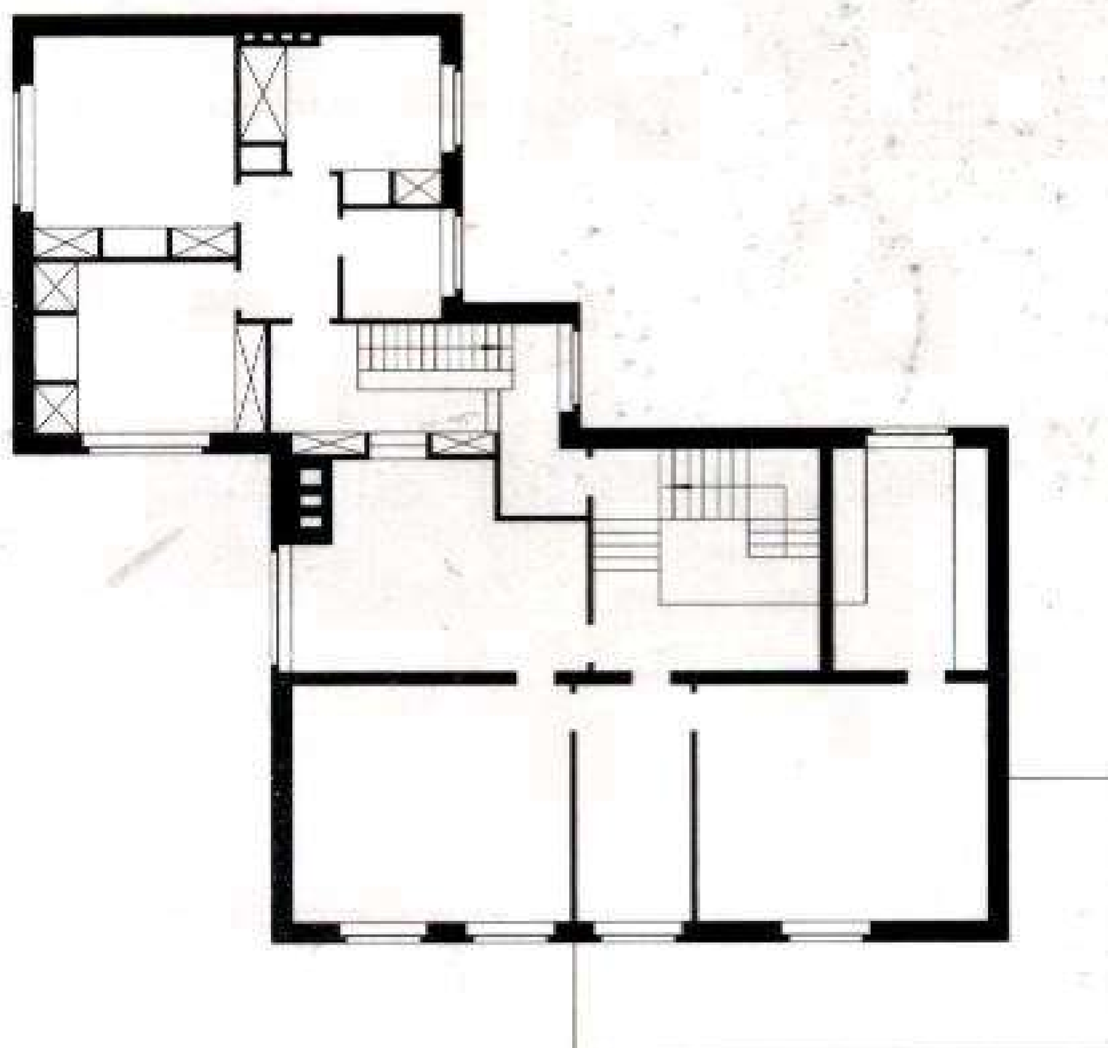
La maison Wolf était ce qui se rapprochait le plus d'une version construite de la maison de campagne en brique. Mais nous devons nous contenter de dessins et de photographies car elle fut détruite durant la Seconde Guerre mondiale et seuls des fragments de la terrasse subsistent.

1



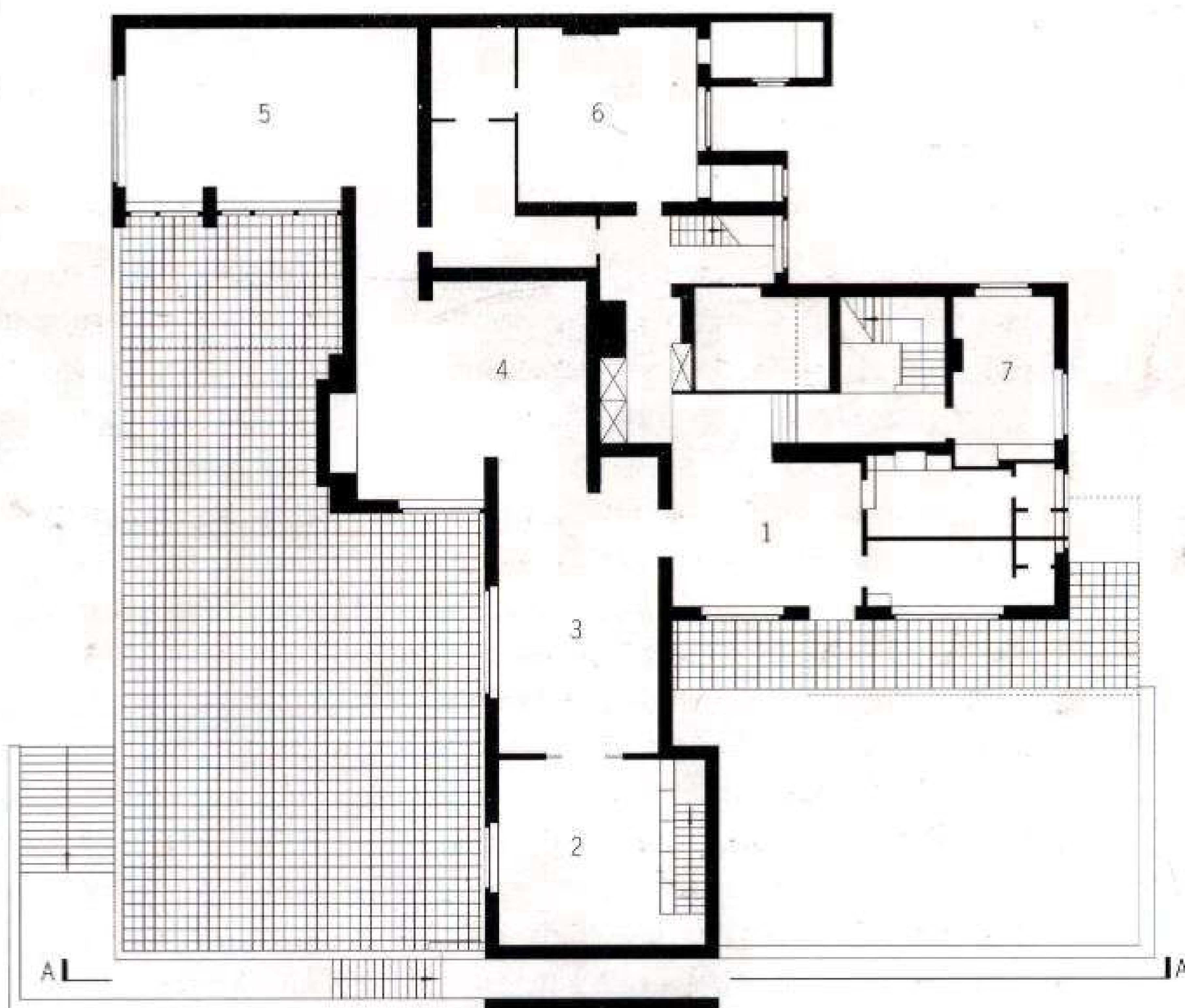
1 Plan du deuxième étage

2



2 Plan du premier étage

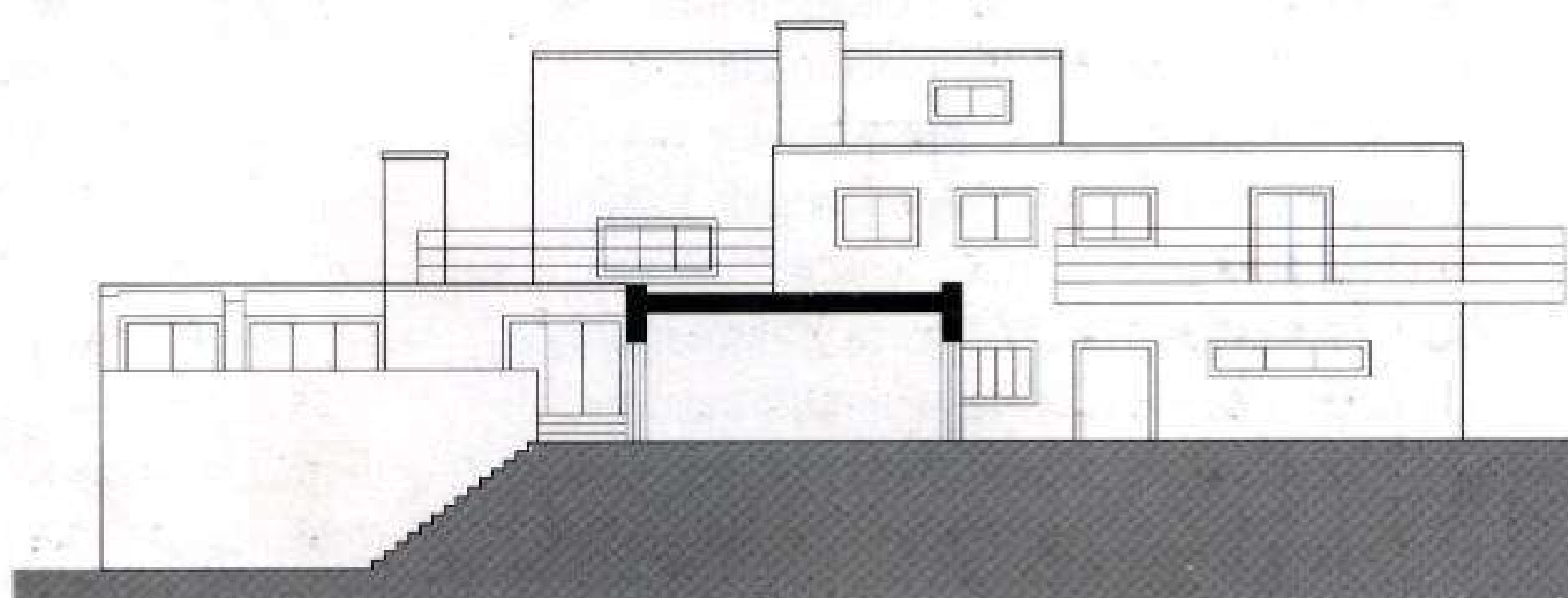
3



3 Plan du rez-de-chaussée

1 Hall d'entrée
2 Cabinet de travail/ bibliothèque
3 Salon de musique
4 Salle de séjour
5 Salle à manger
6 Cuisine
7 Petit salon

4



4 Coupe A-A



0 5 10 m



Maison Moller

Adolf Loos, 1870-1933

Vienne, Autriche, 1928

Les critiques emploient le mot *Raumplan* pour désigner la méthode de composition caractéristique d'Adolf Loos. Inventé par Heinrich Kulka, le premier biographe de Loos, ce terme désigne simplement le fait de concevoir en trois dimensions, dans l'espace et non en plan. Loos détestait les plans et il se servait de maquettes pour élaborer ses projets. Cette méthode permet à des pièces de taille différente d'avoir des hauteurs sous plafond et des niveaux de plancher également différents. Cela est facile à réaliser dans une composition décousue mais les maisons de Loos sont des bâtiments compacts, urbains, à plusieurs étages. Les pièces sont emboîtées les unes dans les autres sans vides cachés ou fausses surfaces pour masquer les écarts de hauteur et de niveau. Les espaces sont des pièces nettement délimitées mais ne sont cependant pas toujours complètement fermés. De manière caractéristique, de petites pièces de faible hauteur donnent sur des espaces plus grands, plus hauts, en contrebas, ce qui crée un intérieur complexe, à la fois unifié et découpé.

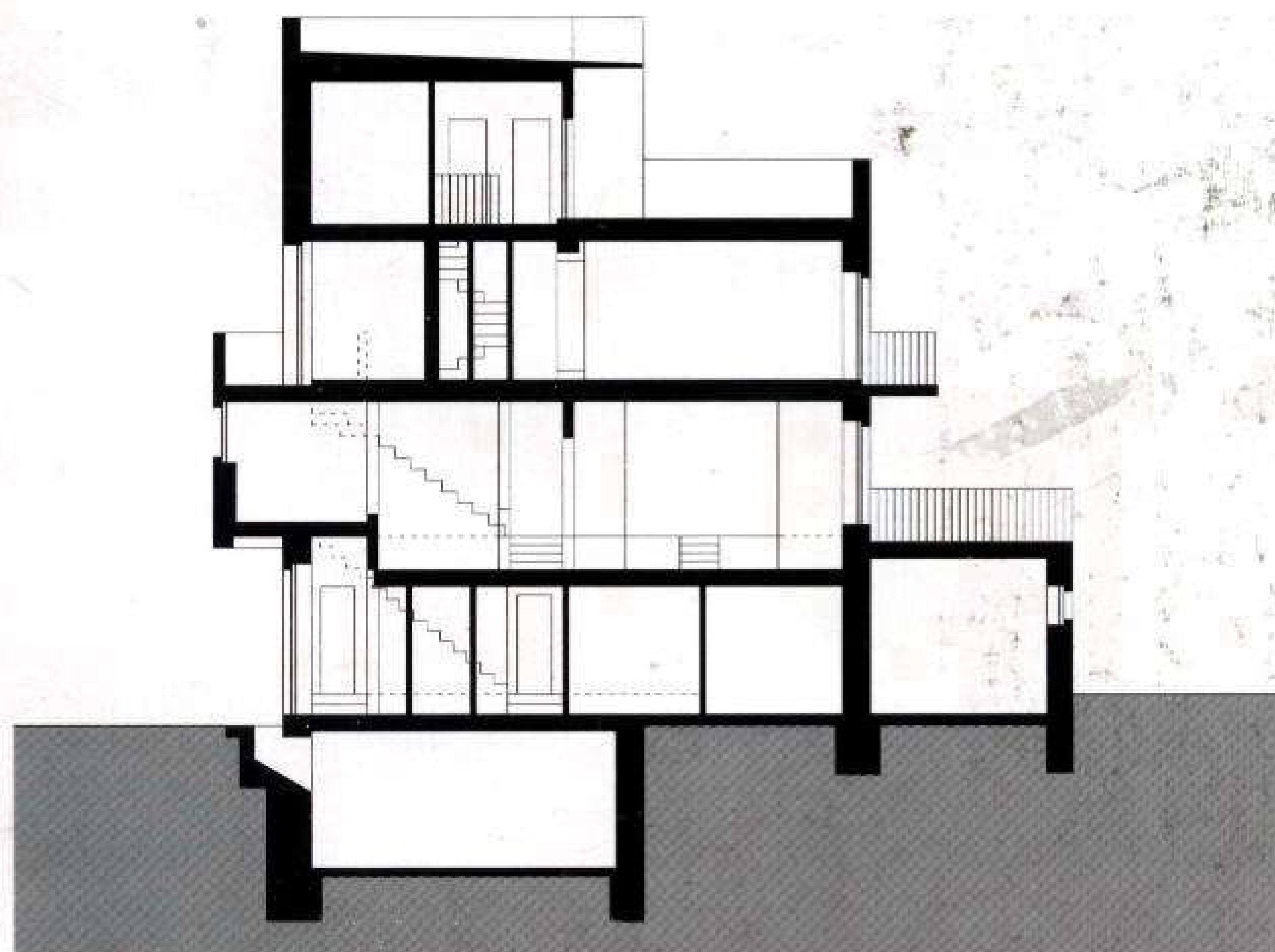
Dans la maison Moller, la principale aire de séjour est divisée en cinq espaces à la fois séparés et connectés : un hall central, un séjour en alcôve, un salon de musique, une salle à manger et une terrasse extérieure. La salle à manger et la terrasse sont surélevées de quatre marches par rapport au hall et au salon de musique, le séjour en alcôve étant encore plus haut, logé dans une boîte en porte-à-faux qui forme un auvent au-dessus de l'entrée principale. Cette alcôve, ouverte sur le hall et éclairée par une longue fenêtre horizontale, surplombe à la fois les espaces intérieurs et la rue à l'extérieur. Sa fenêtre est propice à la lecture ou à la couture, faite pour la maîtresse de maison (le cabinet de travail du mari y est contigu, sur le même niveau, mais fermé), et pourtant, la personne qui l'occupe est toujours exposée aux regards comme dans une loge de théâtre. La critique Beatrice Colomina a cru déceler une connotation sexuée dans cet espace. La relation entre la salle à manger et le salon de musique est également théâtrale, bien que ce soient les activités quotidiennes de la salle à manger et non celles liées à la musique qui prennent place sur une scène surélevée. L'analogie scénique est renforcée par l'absence de marches fixes qui relieraient les deux espaces.

La maison n'a pas de cage d'escalier unique qui desservirait tous les niveaux. Des marches sont introduites si nécessaire, lorsque cela sert les subtils rapports spatiaux du *Raumplan*. Ainsi, le trajet depuis l'entrée sur la rue jusqu'au séjour en alcôve directement au-dessus exige huit virages à angle droit et trois volées de marches séparées, dont une en angle, avec des marches en éventail. Cet itinéraire traverse trois pièces indépendantes : un étroit hall d'entrée muni d'une banquette encastrée, un vestibule-vestiaire sur le demi-palier, et le hall, qui ouvre sur le salon de musique. Quelque chose se rapprochant d'un escalier ordinaire s'élève du hall jusqu'à l'étage des chambres au-dessus, mais s'arrête avant le dernier étage et la terrasse, accessibles uniquement par un petit escalier en colimaçon.

La symétrie est un autre aspect important de la méthode du *Raumplan* mais elle ne domine jamais la composition. Bien que la façade sur rue soit ici parfaitement symétrique, les espaces situés immédiatement derrière sont d'une asymétrie radicale. Et même si, à première vue, la façade sur jardin semble asymétrique, à l'examen elle se révèle consister en deux compositions symétriques assemblées. Loos utilise la symétrie non comme un cadre schématique mais comme un moyen de délimiter et de stabiliser l'espace.

Construite pour le propriétaire d'une usine de textiles et sa femme dans un riche quartier résidentiel de Vienne, la maison abrite aujourd'hui le consulat d'Israël et n'est pas ouverte au public.

1 Coupe A-A



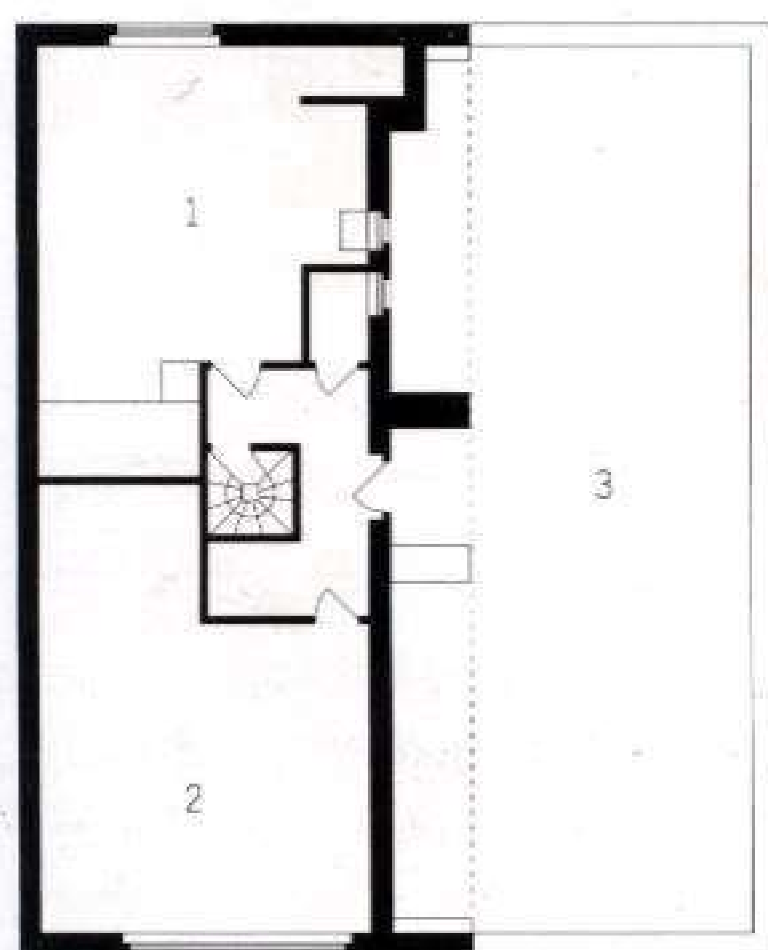
1

2 Plan du troisième étage

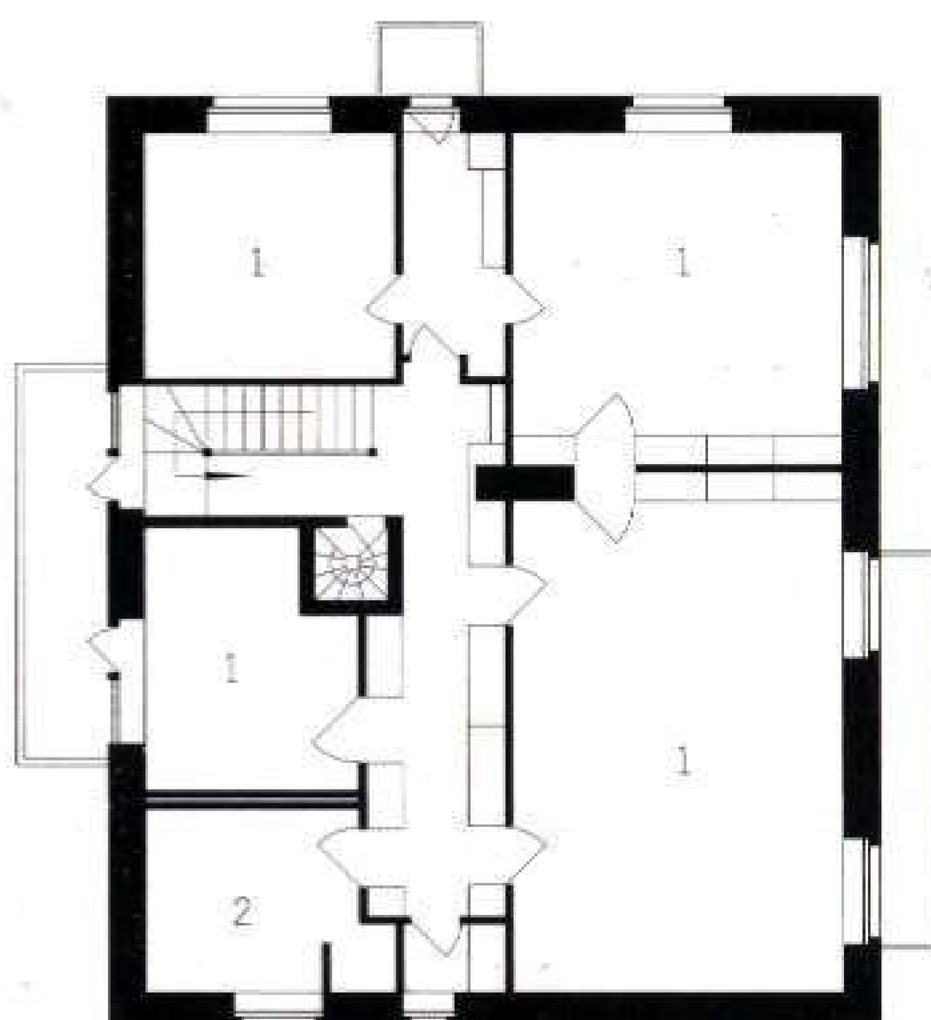
1 Chambre
2 Atelier
3 Terrasse

3 Plan du deuxième étage

1 Chambres
2 Salle de bain



2



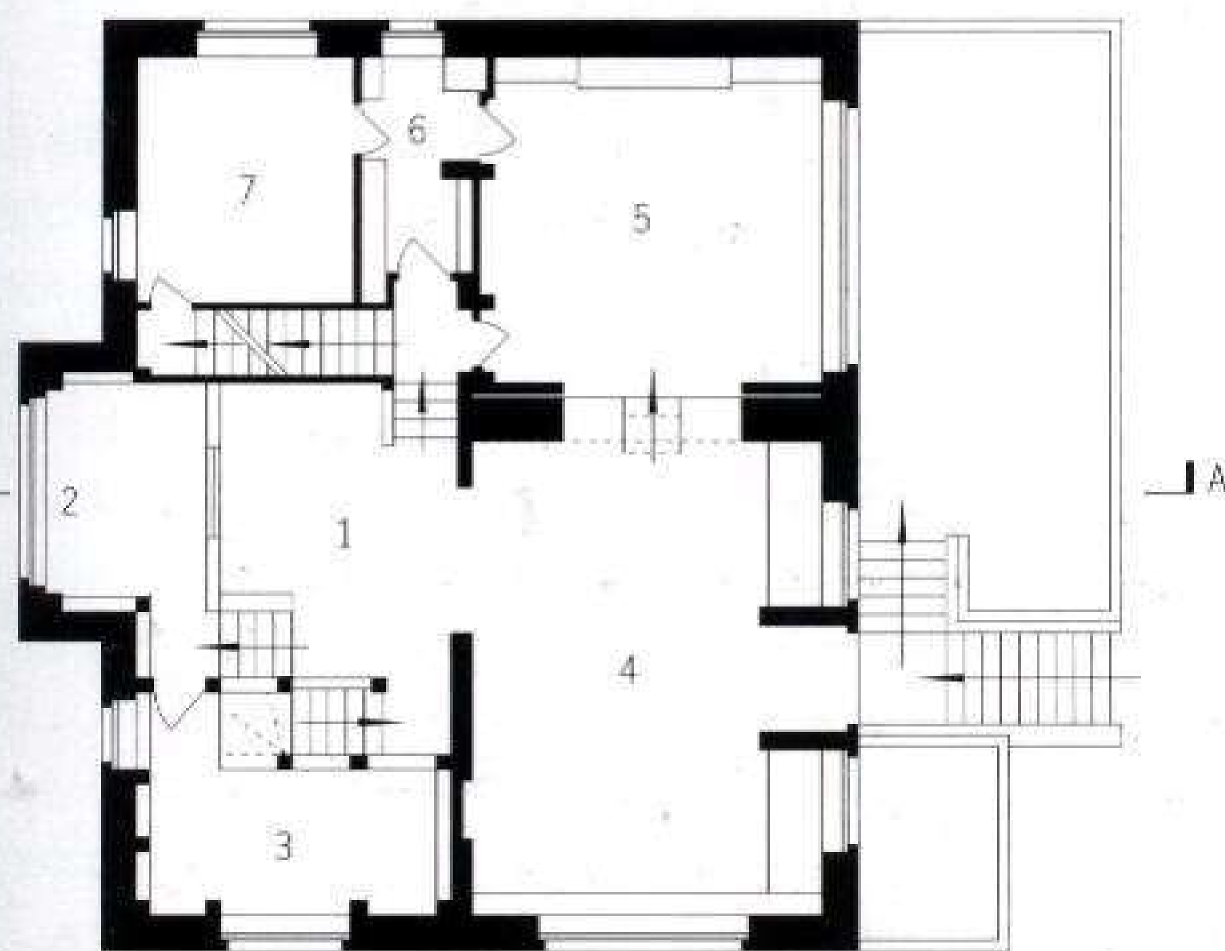
3

4 Plan du premier étage

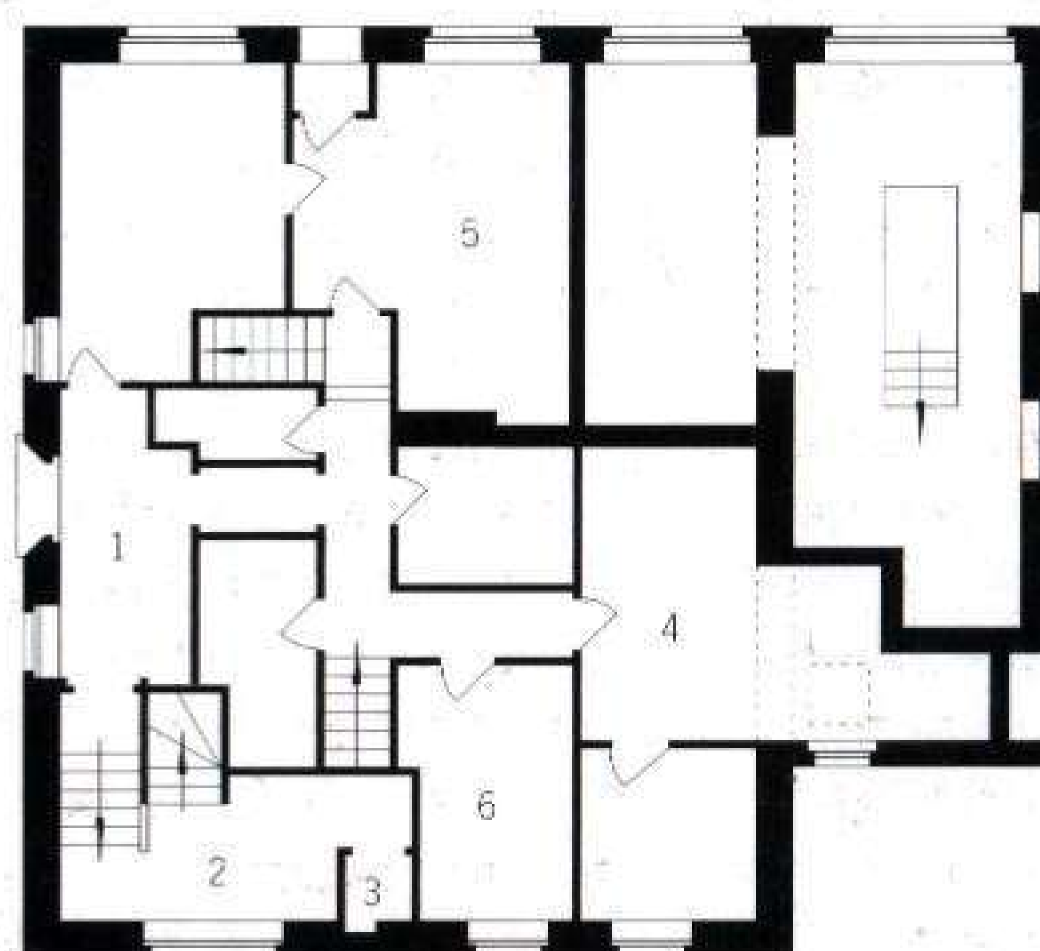
1 Vestibule
2 Séjour en alcôve
3 Bibliothèque
4 Salon de musique
5 Salle à manger
6 Office
7 Cuisine

5 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée
2 Vestiaire
3 Toilettes
4 Buanderie
5 Chambre du gardien
6 Pièce du personnel



4



5

0 5 10 m





Maison Lange

Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969

Krefeld, Allemagne, 1928

La maison Lange, située à côté de son *alter ego*, la maison Esters, fut construite à la même époque et dans le même style, sans être cependant exactement sa jumelle. Hermann Lange et Josef Esters étaient directeurs généraux d'une filature de soie à Krefeld. Lange, l'initiateur du projet, était membre de la Deutscher Werkbund, soutenait la Galerie nationale de Berlin et était un important collectionneur d'œuvres d'art. Sa maison devait donc servir de galerie privée, exigeant de grandes pièces aux murs bien éclairés, ce qui excluait d'emblée l'ouverture et la transparence radicales de la maison Tugendhat (voir p. 78-79) ou du pavillon de Barcelone, conçus à peu près à la même époque.

La maison Lange diffère également de ces exercices modernistes plus ambitieux en ce qu'elle est revêtue de, ou plutôt taillée dans une lourde maçonnerie de brique rouge à appareil anglais. La maison a quelque chose de monumental mais est loin d'être monolithique. Les formes cubiques, de hauteur et de largeur différentes, sont disposées de manière asymétrique et la structure en acier, presque entièrement dissimulée, se laisse apercevoir çà et là sur les auvents et les balcons en porte-à-faux. La maçonnerie de brique est percée du côté du jardin par de grandes fenêtres panoramiques mais, sur la façade nord-ouest côté rue, beaucoup plus fonctionnelle, les fenêtres se rejoignent pour former de longs rubans.

À part l'aile de service à l'extrémité nord-est, qui contient un garage et une pièce de service au sous-sol, c'est une maison à un étage. L'entrée principale, une modeste porte à un vantail sous un auvent en porte-à-faux, ouvre sur un petit vestibule qui conduit à la pièce la plus grande, la plus importante, le « hall de séjour ». Celui-ci constitue le principal espace de circulation ; à l'une de ses extrémités, il donne accès à l'escalier en alcôve, à une vaste salle à manger en retrait et à trois pièces de séjour, plus petites et fermées (le salon de musique, le petit salon et le cabinet de travail).

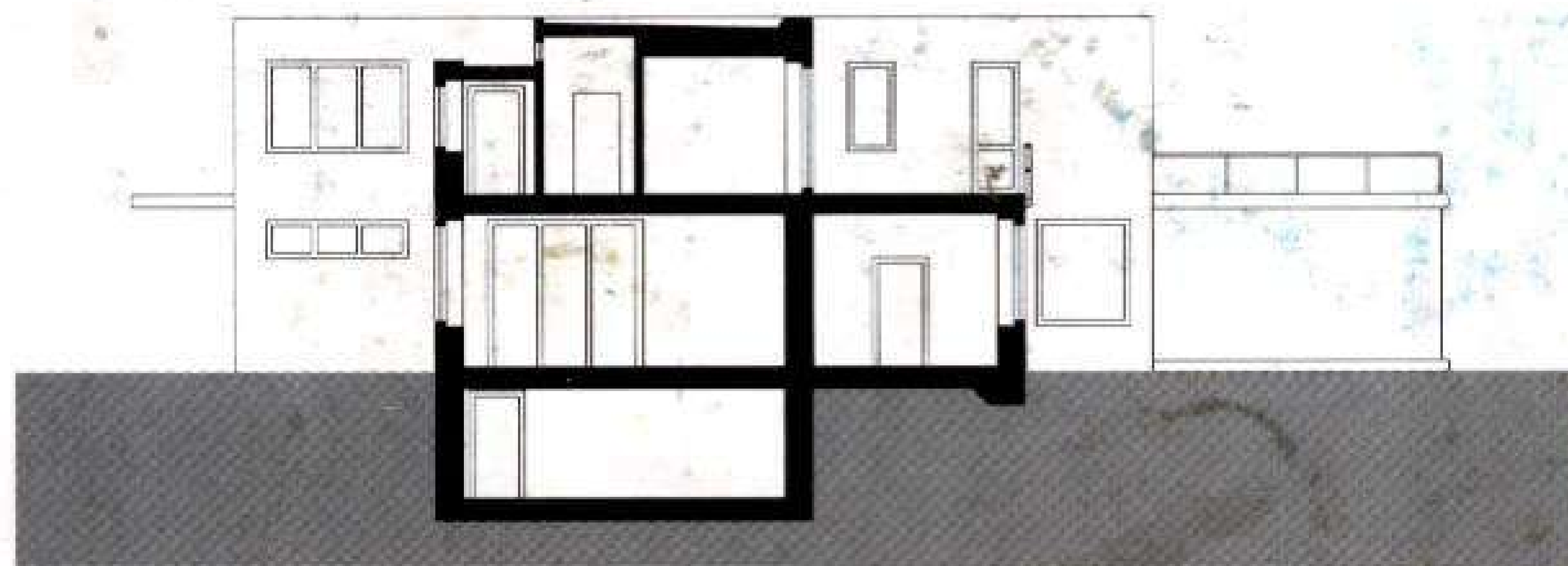
Une photographie de l'époque montre le « hall de séjour » meublé de quatre fauteuils disposés autour d'une table basse à bonne distance des murs. Manifestement, la fonction première de cette pièce consiste dans l'exposition d'œuvres d'art, dont des tableaux de Chagall et de Kirchner, une sculpture de Lehmbruck et plusieurs madones médiévales. D'autres œuvres étaient également exposées dans les pièces de séjour plus petites mais celles-ci jouissaient également d'une vue sur le jardin et la terrasse à travers des fenêtres toute hauteur ou presque.

Le site descend légèrement en pente vers le sud-est, le jardin surélevé en terrasse étant délimité par un mur de soutènement assez bas. En plan, la terrasse et la maison forment un simple rectangle, comme si elles étaient les deux moitiés de la même structure divisée par le mur arrière de la maison, avec ses nombreux décrochements. L'imbrication de l'intérieur et de l'extérieur est accentuée par des pièces virtuelles délimitées par des balcons en porte-à-faux à chaque extrémité de la maison.

Des décrochements apparaissent également en coupe, de sorte que la plupart des chambres au premier étage ouvrent sur des toits-terrasses. Le plan de cet étage est plus fonctionnel, presque semblable à celui d'un hôtel, avec un couloir de circulation et six salles de bain attenantes aux chambres. Trois d'entre elles sont aveugles mais éclairées et aérées par une étroite bande de fenêtres à claire-voie percée au-dessus du toit surbaissé du couloir au fenêtrage en longueur.

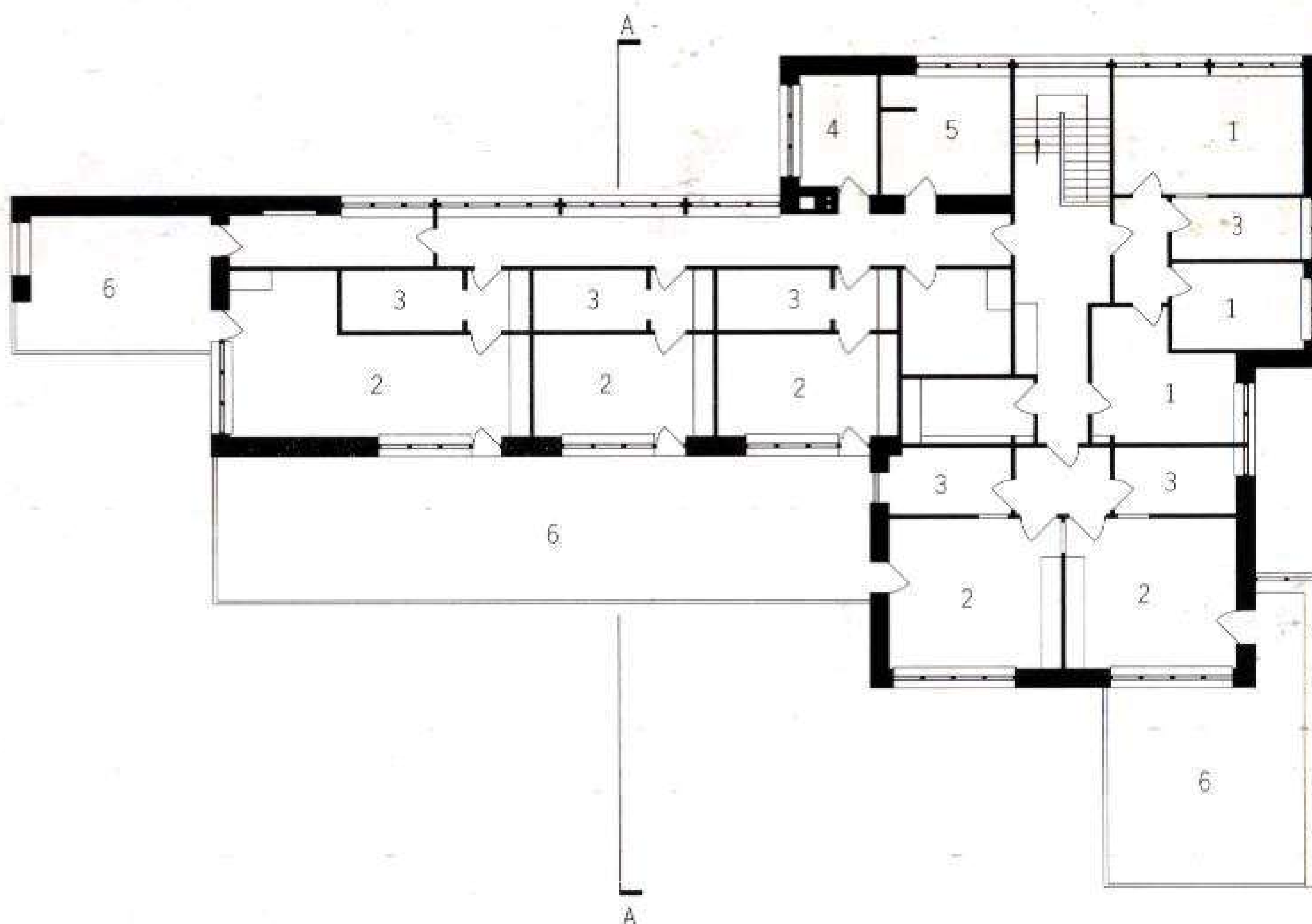
Les maisons Lange et Esters sont encore toutes deux en bon état et abritent, comme il convient, des expositions d'œuvres d'art.

1



1 Coupe A-A

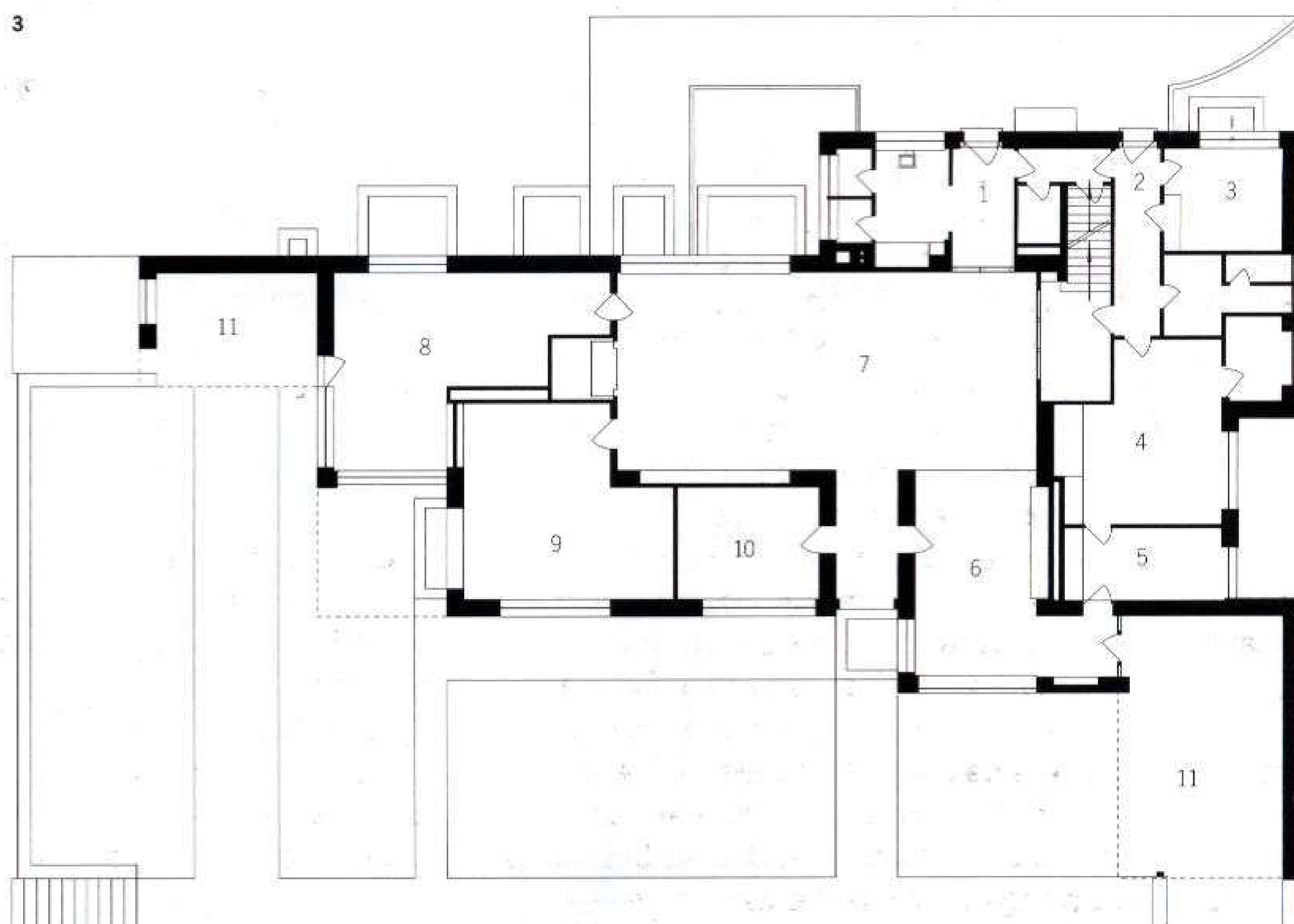
2



2 Plan du premier étage

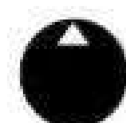
1 Chambres de service
2 Chambres
3 Salles de bain
4 Espace de rangement
5 Buanderie
6 Toits-terrasses

3



3 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée
2 Entrée de service
3 Chambre de bonne
4 Cuisine
5 Office
6 Salle à manger
7 « Hall de séjour »
8 Cabinet de travail
9 Salon de musique
10 Parloir
11 Terrasses couvertes



0 5 10 m



Maison Wittgenstein

Paul Engelmann, 1891-1965, et Ludwig Wittgenstein, 1889-1951

Vienne, Autriche, 1928

En 1925, Margaret Stonborough, une héritière et mécène, demanda à Paul Engelmann de lui construire une grande maison à Vienne. Engelmann, élève d'Adolf Loos, entreprit de tracer les plans d'une maison vaguement inspirée de ce dernier, agrémentée de quelques détails classiques. L'histoire de l'architecture l'aurait peut-être reléguée aux oubliettes si Engelmann n'avait fait l'erreur de discuter du projet avec le frère de Margaret, le philosophe Ludwig Wittgenstein.

Celui-ci, ami de Loos, s'était toujours intéressé à l'architecture. Il était alors sans emploi, ayant fini son *Tractatus logico-philosophicus* et ayant été démis de ses fonctions d'enseignant pour attouchements sur ses élèves. Il ne tarda pas à s'immiscer de force dans le projet, une collaboration qui se termina par la fin de son amitié avec Engelmann. L'histoire n'aurait pu ignorer totalement une maison conçue par un grand philosophe du XXe siècle mais ce n'est que dans les années 1960, lorsqu'elle fut menacée de démolition, que le monde de l'architecture commença à s'y intéresser réellement.

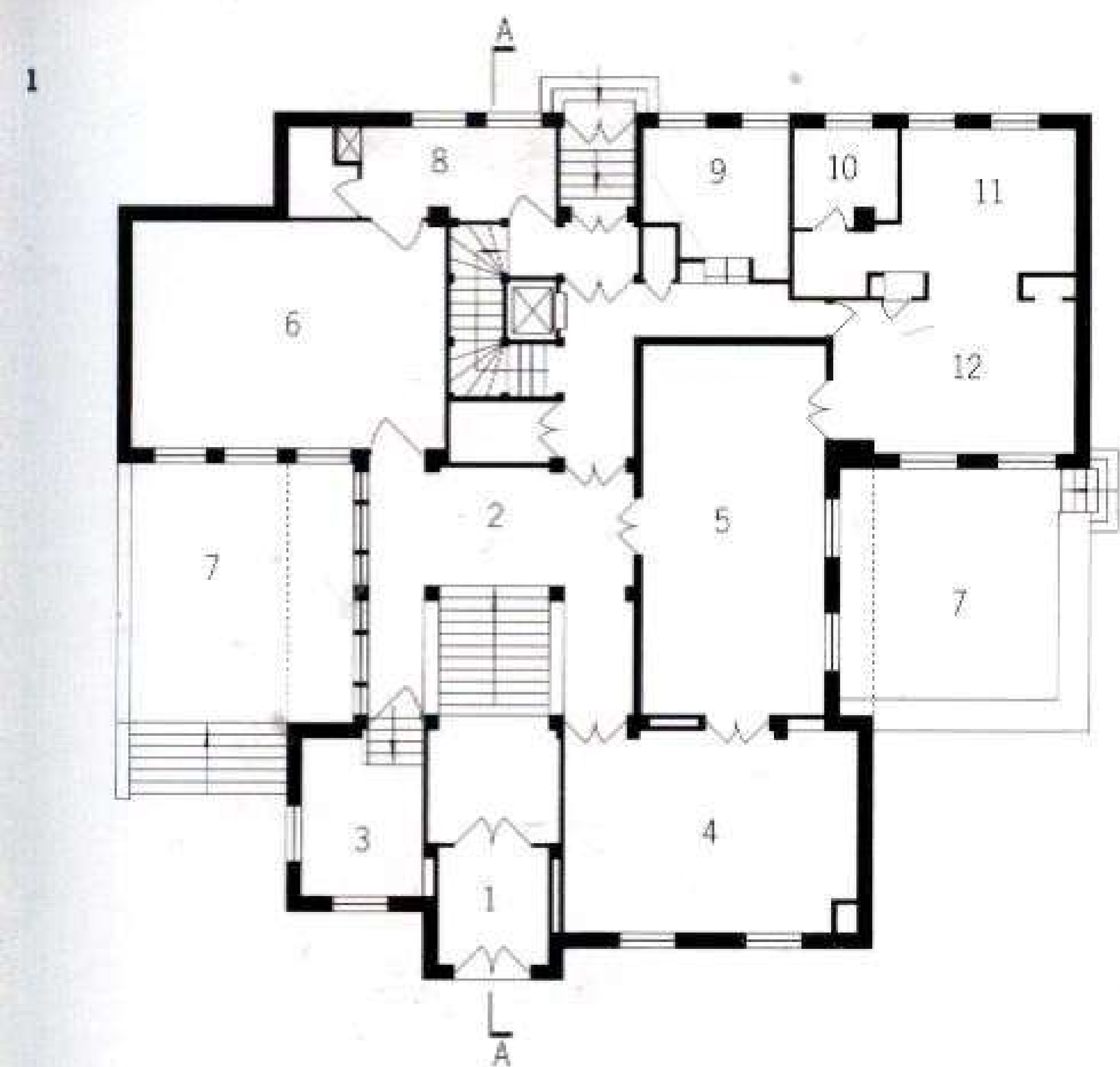
Les plans d'Engelmann étaient presque achevés lorsque Wittgenstein entra en scène, et l'on retrouve dans le bâtiment final la conception de base : une collection de formes cubiques s'interpénétrant – la plus grande faisant deux étages de haut – occupant un site ouvert dans un quartier de Vienne par ailleurs très dense.

Wittgenstein adapta le plan pour le rendre conforme à ses théories architecturales personnelles. Ses adaptations ne furent pas toutes des améliorations et certaines subtilités du plan d'Engelmann furent perdues. Ainsi, Wittgenstein introduisit à l'arrière de la maison un affreux bloc semblable à un arc-boutant avec un toit pentu en verre pour loger les appartements de sa sœur et il remplaça l'escalier discret d'Engelmann, inspiré de Loos, par une tour d'escalier en verre plutôt gênante et envahissante, et par un ascenseur. Les modifications de détail apportées par Wittgenstein sont toutefois fascinantes. Engelmann avait utilisé des proportions harmonieuses et la symétrie pour les principaux espaces du rez-de-chaussée – hall, salon de musique, salle à manger et bibliothèque –, qualités esthétiques que Wittgenstein raffina jusqu'à l'obsession. Les joints des sols en pierre artificielle gris foncé sont alignés exactement sur les portes et les fenêtres tandis que les murs sont épaissis à certains endroits pour préserver une symétrie parfaite. Aucune plinthe, linteau ou couvre-joint ne fut toléré si bien que la construction est d'une précision absolue. Personne ne semble s'être beaucoup préoccupé des étages supérieurs, conçus de façon plus désinvolte pour l'usage des enfants, de la domesticité et de M. Stonborough.

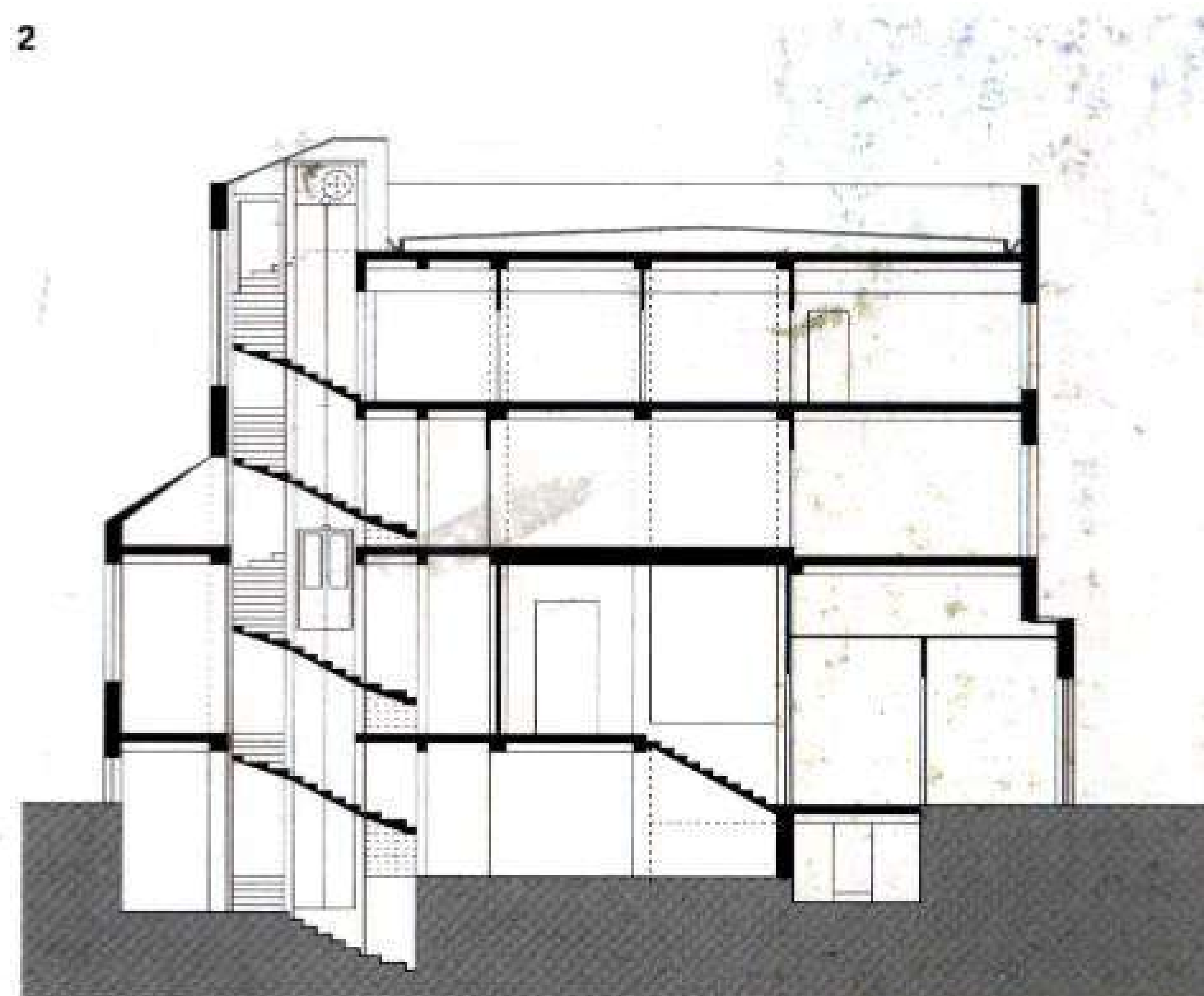
Wittgenstein, qui avait fait des études en génie aéronautique en Grande-Bretagne, était particulièrement attentif à tout ce qui était mécanique ou électrique. Il dessina les radiateurs, les grilles de ventilation, les interrupteurs, les châssis des fenêtres et les poignées de porte, participant même à la mise au point du mécanisme de l'ascenseur qui serait clairement visible dans sa tour en verre. Les ouvertures sur l'extérieur furent équipées de volets métalliques qui sortaient d'une fente dans le plancher, balancés par des contrepoids. L'éclairage électrique provenait d'ampoules nues installées près du plafond et centrées avec précision. Le tout respire la dignité mais est froid et dur – à mille lieues de la somptuosité confortable d'un intérieur de Loos.

La maison est plus une curiosité qu'un chef-d'œuvre mais, malgré ses défauts et sa double filiation, les critiques y reviennent fréquemment pour y trouver des indices de la manière dont fonctionne un grand esprit. On a même voulu y voir une sorte de pont philosophique construit entre le *Tractatus*... et les *Investigations philosophiques* ultérieures. Elle abrite aujourd'hui l'Institut culturel bulgare.

1



2



1 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée
2 Hall
3 Salle du petit déjeuner
4 Bibliothèque
5 Salon de musique
6 Salle à manger
7 Terrasses
8 Cuisine
9 Chambre de bonne
10 Salle de bain
11 Chambre
12 Salle de séjour

2 Coupe A-A

3



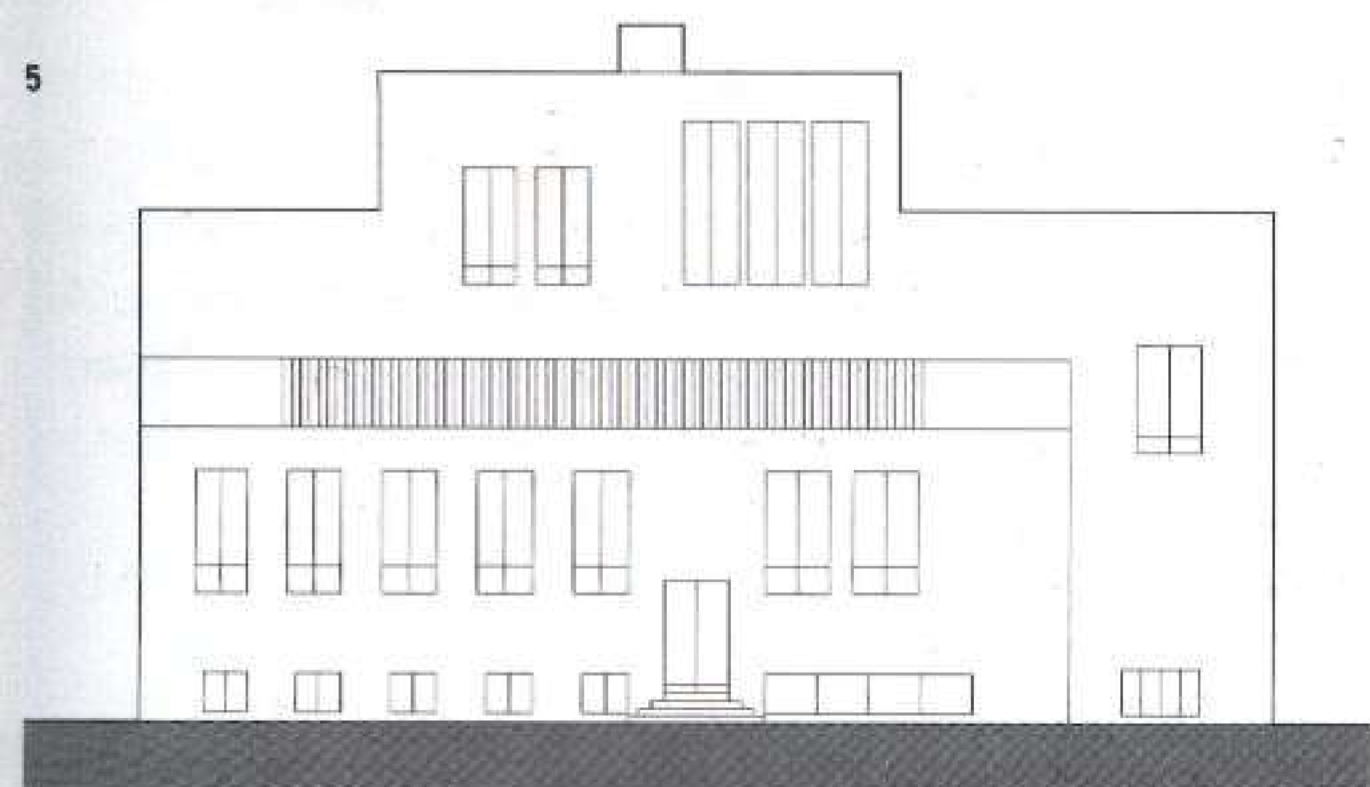
4



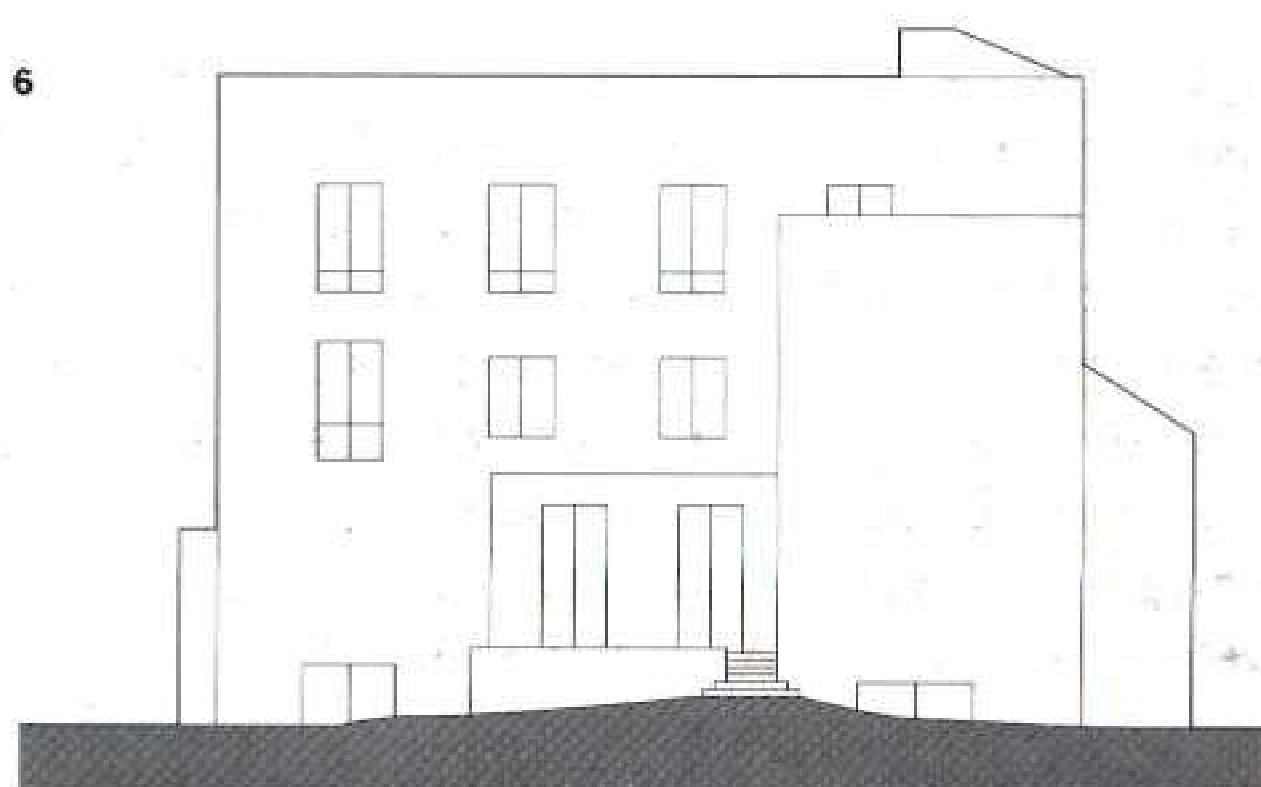
3 Élévation sud-est

4 Élévation sud-ouest

5



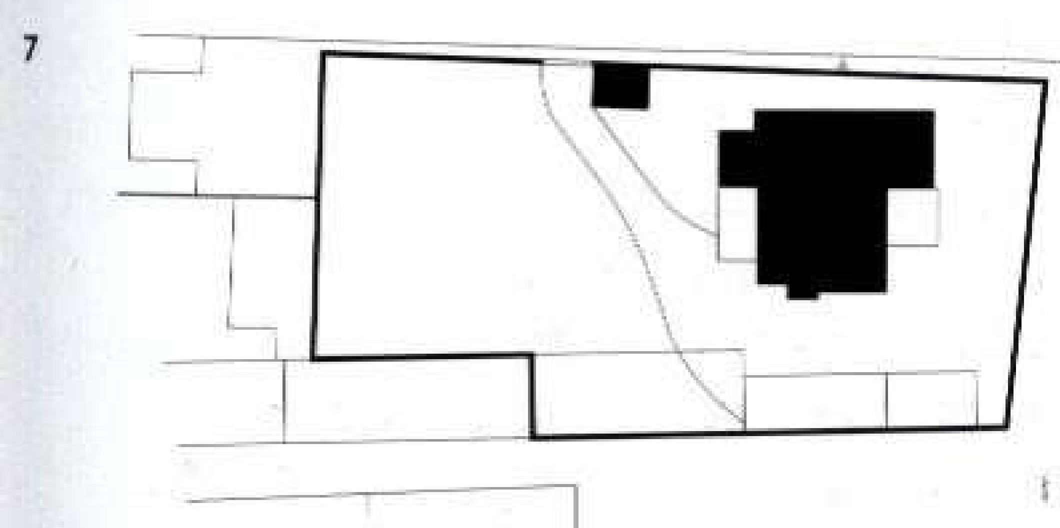
6

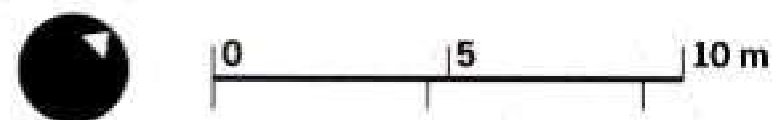


5 Élévation nord-ouest

6 Élévation nord-est

7





8



9



10



7 Plan de masse

8 Plan du deuxième étage

1 Terrasses
2 Chambres d'enfants
3 Chambre de la gouvernante
4 Pièce des domestiques
5 Salles de bain
6 Chambres d'amis

9 Plan du premier étage

1 Salles de bain
2 Chambres
3 Salle de séjour
4 Pièces des domestiques
5 Cabinet de travail
6 Espace de rangement
7 Placard
8 Boudoirs
9 Chambre de la couturière

10 Plan du sous-sol

1 Salle à manger de service
2 Cuisine
3 Souillarde
4 Cave
5 Local technique
6 Buanderie
7 Salle de bain



Maison Melnikov

Konstantin Melnikov, 1890-1974

Moscou, Russie, 1929

La maison que construisit Konstantin Melnikov pour lui-même et sa famille à Moscou a souvent été considérée comme une excentricité aberrante. Elle ressemble davantage à une église ou à un planétarium qu'à une maison et les critiques ont supposé que ses deux cylindres imbriqués et percés de fenêtres en forme de losange avaient une signification mystique. Cette interprétation n'est pas sans fondement. Melnikov, qui conçut le Pavillon soviétique à l'Exposition des Arts décoratifs de Paris en 1925, avait des idées étranges – sur le sommeil, par exemple, et sur l'architecture du sommeil. La chambre de la maison Melnikov contenait trois formes semblables à des tombes sculptées dans un plâtre dur et lisse, fixées au plancher en une disposition symétrique. Ces formes, qui servaient de lits aux parents et aux enfants, n'étaient dissimulées que par deux cloisons fixes. Le tout devait ressembler à un décor de film de science-fiction – peut-être à la cabine d'arrêt momentané des fonctions vitales à bord d'un vaisseau spatial. Tout autre meuble était banni pour des raisons hygiéniques. Les vêtements étaient rangés dans un grand dressing commun au rez-de-chaussée.

Sinon, la maison est parfaitement rationnelle. Melnikov obtint l'autorisation de la construire parce que les autorités moscovites s'y intéressaient comme prototype. Sa forme découle d'une analyse des propriétés structurelles de son matériau principal, la brique porteuse. Le cylindre est une forme stable n'ayant pas besoin d'étayage et le losange est la forme qui se crée naturellement lorsque des ouvertures dans un mur en brique sont formées par des arcs en encorbellement plutôt que par des linteaux. Un mur plein fut ainsi transformé en une ossature en « maillage » au moyen de briques et de mortier. Les briques furent laissées brutes avec des assises en saillie afin d'offrir une accroche pour le plâtre. Loin d'être un procédé décoratif fantaisiste, le cylindre perforé constituait un système de murage peu coûteux, facile à construire et aux applications multiples. Les structures des planchers sont aussi novatrices. Un plan de neuf mètres de diamètre rendait peu économiques des poutres ou des solives ordinaires. Melnikov inventa donc une charpente en forme de boîte d'œuf faite de fins madriers assemblés, renforcés et entretoisés par les planches à rainure et à languette des planchers et des plafonds orientées dans des directions différentes.

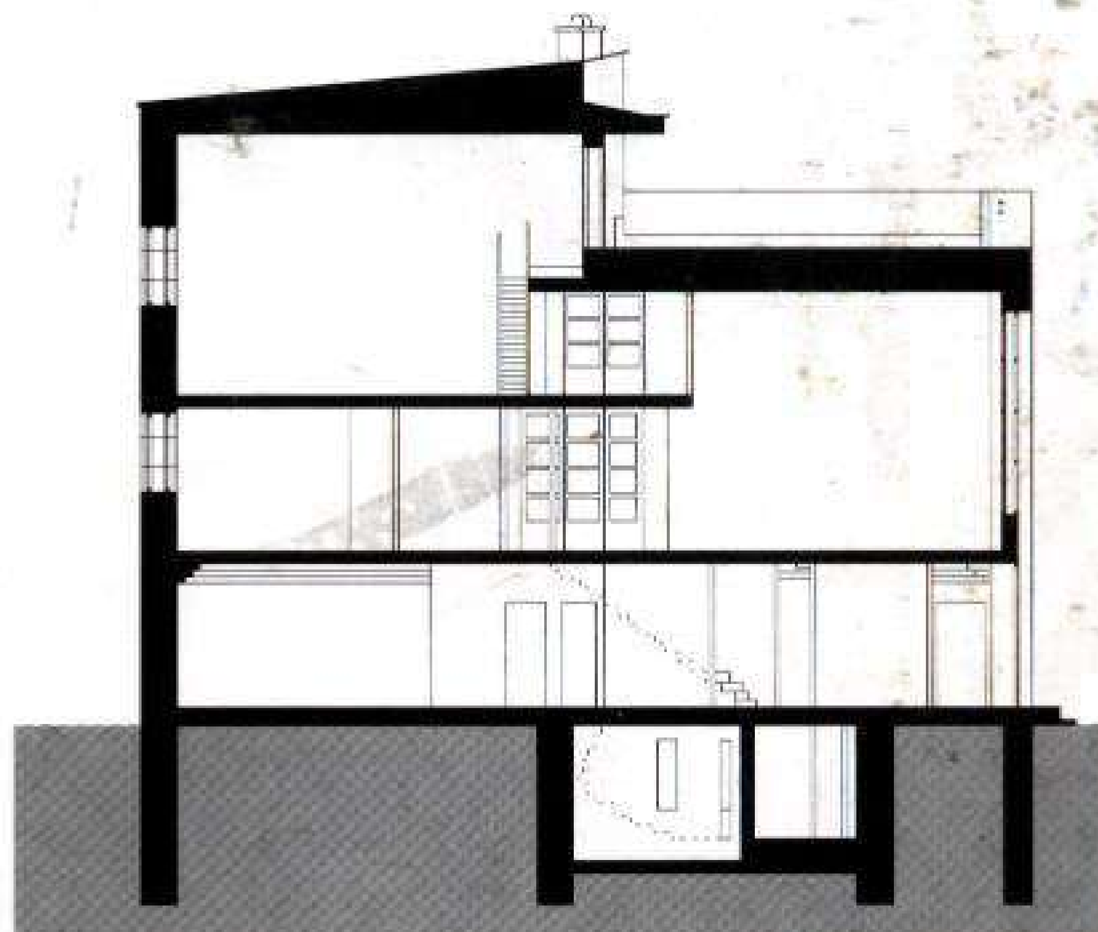
La maison est aussi innovante sur le plan spatial, en coupe et en plan. La salle de séjour en double hauteur du premier étage, éclairée par une grande fenêtre donnant sur la rue, contraste avec la chambre basse, éclairée par un losange, qui se trouve au même niveau dans l'autre cylindre. L'atelier au-dessus de la chambre est aussi en double hauteur, avec trois rangées de losanges et une galerie donnant accès à la terrasse sur le toit de la salle de séjour. La terrasse domine l'atelier d'où l'on a vue sur la salle de séjour, créant un bel équilibre entre continuité et séparation.

Les solutions retenues pour la circulation verticale semblent maladroites et inabouties. Un escalier en colimaçon reliant la salle de séjour et l'atelier est prolongé vers le bas par une volée de marches droite jusqu'au hall d'entrée décentré et, vers le haut, par une échelle, jusqu'à la galerie et au toit-terrasse. Mais la logique du plan s'éclaire au regard de deux projets de logements ouvriers conçus par Melnikov l'année où la maison fut achevée. Ce qui ici a l'air d'un expédient improvisé se transforme dans ces projets en un rythme régulier de cylindres et de spirales.

Mais les logements ouvriers ne furent jamais construits ni le système appliqué à grande échelle. Dix ans après l'achèvement de la maison, le moderniste Melnikov fut obligé de vivre de sa peinture, n'étant plus en faveur auprès d'un establishment architectural réaliste socialiste. Il fut réhabilité partiellement dans les années 1950 et habitait encore la maison à sa mort en 1974.

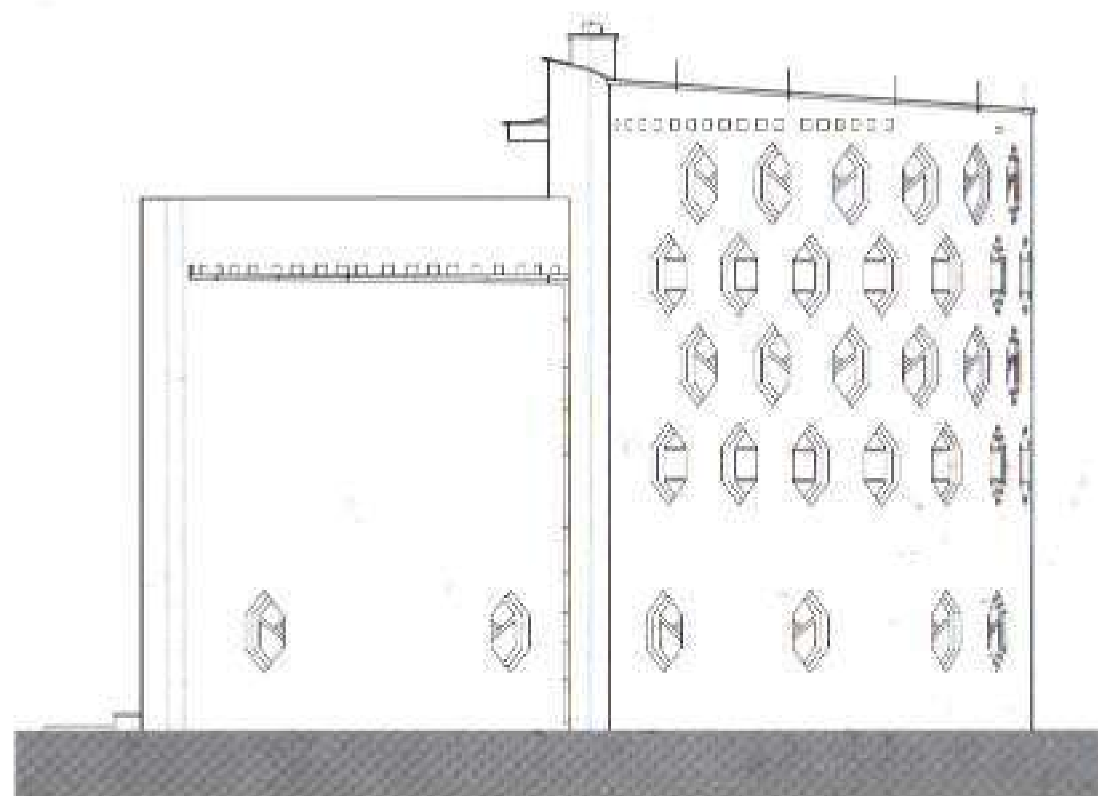
1

2



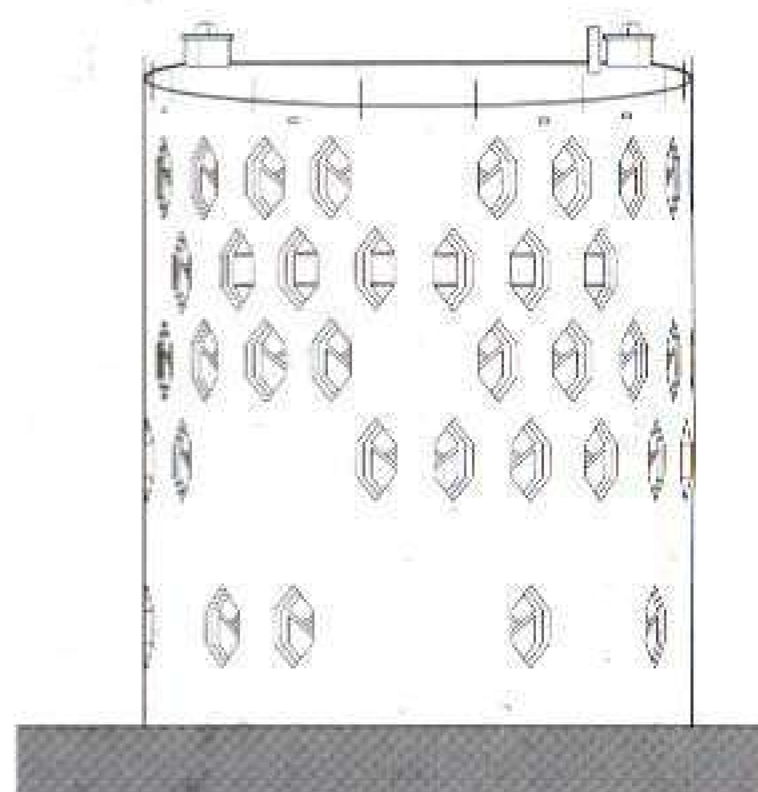
3

4



5

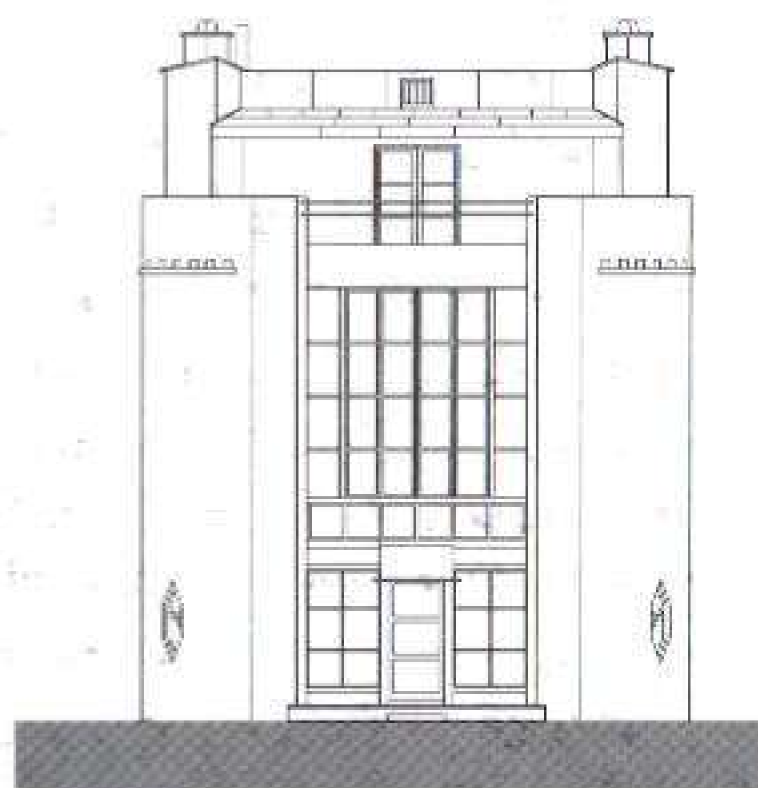
6



7

A A

8



0 5 10 m

1 Plan du toit

1 Terrasse

2 Coupe A-A

3 Plan du deuxième étage

1 Atelier

4 Élévation est

5 Plan du premier étage

1 Chambre
2 Salle de séjour

6 Élévation nord

7 Plan du rez-de-chaussée

1 Hall
2 Salle à manger
3 Cuisine
4 Local technique
5 Dressing
6 Salle de lecture
7 Toilettes

8 Élévation sud





Lovell Health House

Richard Neutra, 1892-1970

Los Angeles, Californie, États-Unis, 1927-1929

L'hygiène de vie fut un thème important dans le modernisme des années 1920 ; la nouvelle architecture blanche se voulait une célébration du corps libéré dans l'air pur, le soleil et l'espace. Philip Lovell fut le grand prêtre de l'hygiénisme. Médecin originaire de New York, il fit fortune en Californie en prônant l'esthétique corporelle, la cuisine végétarienne, le nudisme au soleil. Sa femme, Leah, dirigeait une maternelle progressiste. Lovell, qui écrivait des articles sur la santé et la beauté dans le *Los Angeles Times*, donnait parfois des indications sur la construction de maisons hygiéniques. La grande maison qu'il fit finalement construire pour sa propre famille sur les collines d'Hollywood se devait d'être une démonstration de ses idées. Les Lovell s'étaient déjà fait construire une maison par Rudolph Schindler à Newport Beach (voir p. 50-51). Pour leur nouvelle demeure, ils s'adressèrent à un autre émigré autrichien, ami et ancien associé de Schindler, Richard Neutra.

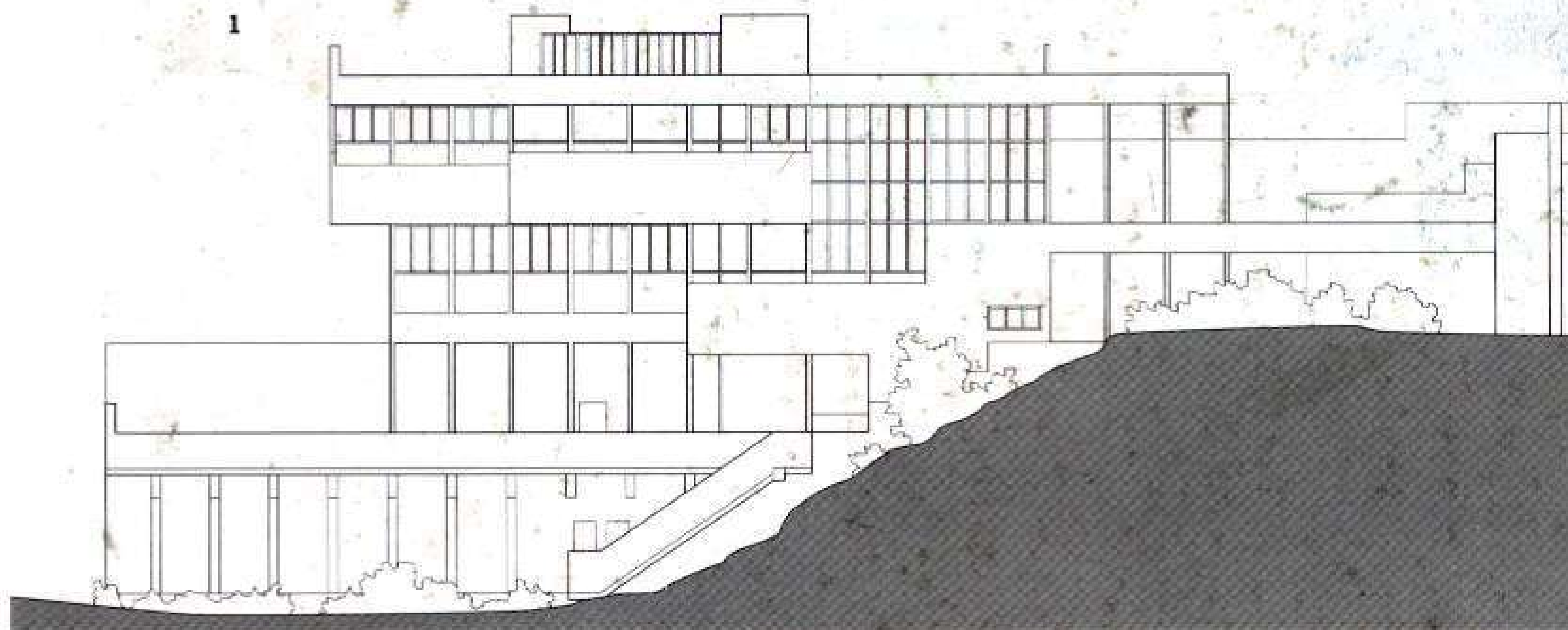
Il en résulta une maison rivalisant avec les meilleurs exemples de l'avant-garde européenne. Alors que les formes abstraites et les plans ouverts des villas de Le Corbusier, par exemple, étaient faits de matériaux salissants, comme le béton coulé sur place et le parpaing, la Lovell Health House consistait en un assemblage de composants de précision en acier fabriqués en usine. La structure est légère, avec tout autour des poteaux peu espacés faisant également office de meneaux pour des fenêtres standard à châssis métallique. Les planchers et le toit sont supportés par des poutres-treillis. Des composants analogues seront utilisés vingt ans plus tard dans la maison Eames (voir p. 106-107). Les murs opaques sont faits de béton projeté sur un treillis métallique – technique que Le Corbusier expérimentait à peu près à la même époque.

La maison avait une forme aussi avant-gardiste que sa technologie. La géométrie « soustractive » était une nouveauté en 1928. Vu du sud-ouest, le rectangle du toit délimite le contour symbolique d'une boîte de deux étages creusée dans la colline. Certaines parties du mur extérieur, disposées en retrait par rapport à ce contour, laissent les planchers et les toits apparemment sans supports. Sur le plan structurel, cet effet n'est pas obtenu par des planchers en porte-à-faux, ceux-ci étant suspendus à des poutres qui, elles, le sont. Au niveau inférieur, un renfoncement profond contient une terrasse et la moitié d'une piscine, mais ici la structure porteuse se transforme en une fine colonnade. Des bandes de béton blanc s'échappent de la boîte pour former à flanc de colline des murs de soutènement courbes et rattacher la maison à la maternelle alternative de Leah, tout à côté.

L'entrée principale se trouve à l'étage supérieur, lequel contient également les chambres. Comme le sommeil en plein air constituait une part importante du régime hygiéniste de Lovell, chaque chambre possède sa terrasse protégée d'où l'on a, au sud, une vue sur Los Angeles et, au nord, sur le paysage de Griffith Park. Depuis le hall d'entrée, un grand escalier mène à une salle de séjour longue et assez étroite. La salle à manger et la bibliothèque flanquent la salle de séjour dont le point central est un âtre rustique qui atteste peut-être l'influence de l'un des professeurs de Neutra, Frank Lloyd Wright, mais qui a quelque chose d'incongru dans ce cadre froid et presque institutionnel. L'escalier est ouvert et l'espace qu'il occupe, haut, vitré et exposé au sud, est l'un des espaces modernistes du XX[e] siècle les plus photographiés.

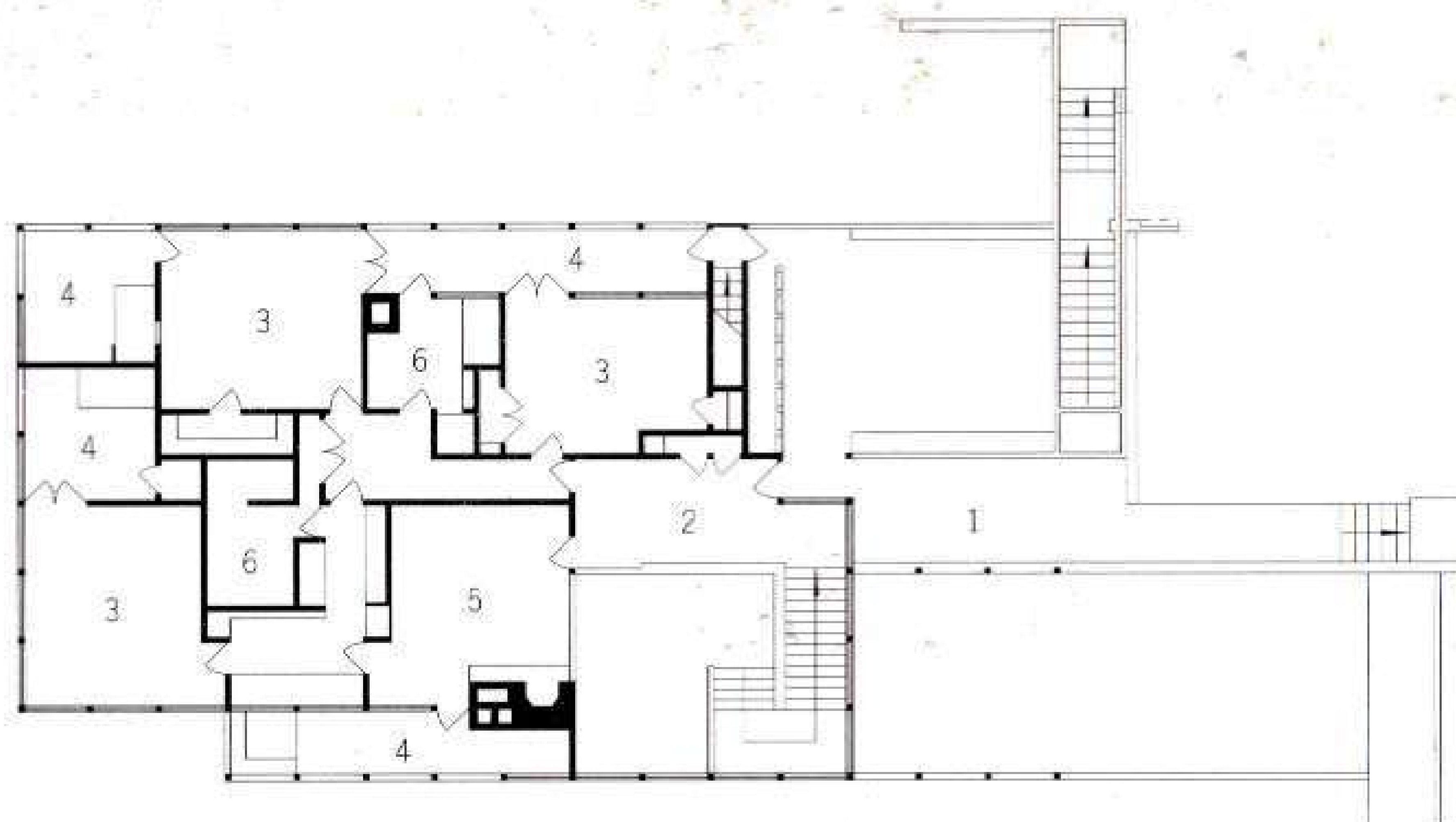
Lorsque la maison fut achevée, Lovell en fit de tels éloges dans sa rubrique du *Los Angeles Times* que l'on vint la visiter en foule. D'aucuns furent rebutés par son caractère étranger mais elle ne laissa pas indifférents les architectes du cru et, grâce à elle, le modernisme californien fit un nouveau pas en avant.

1



1 Élévation sud

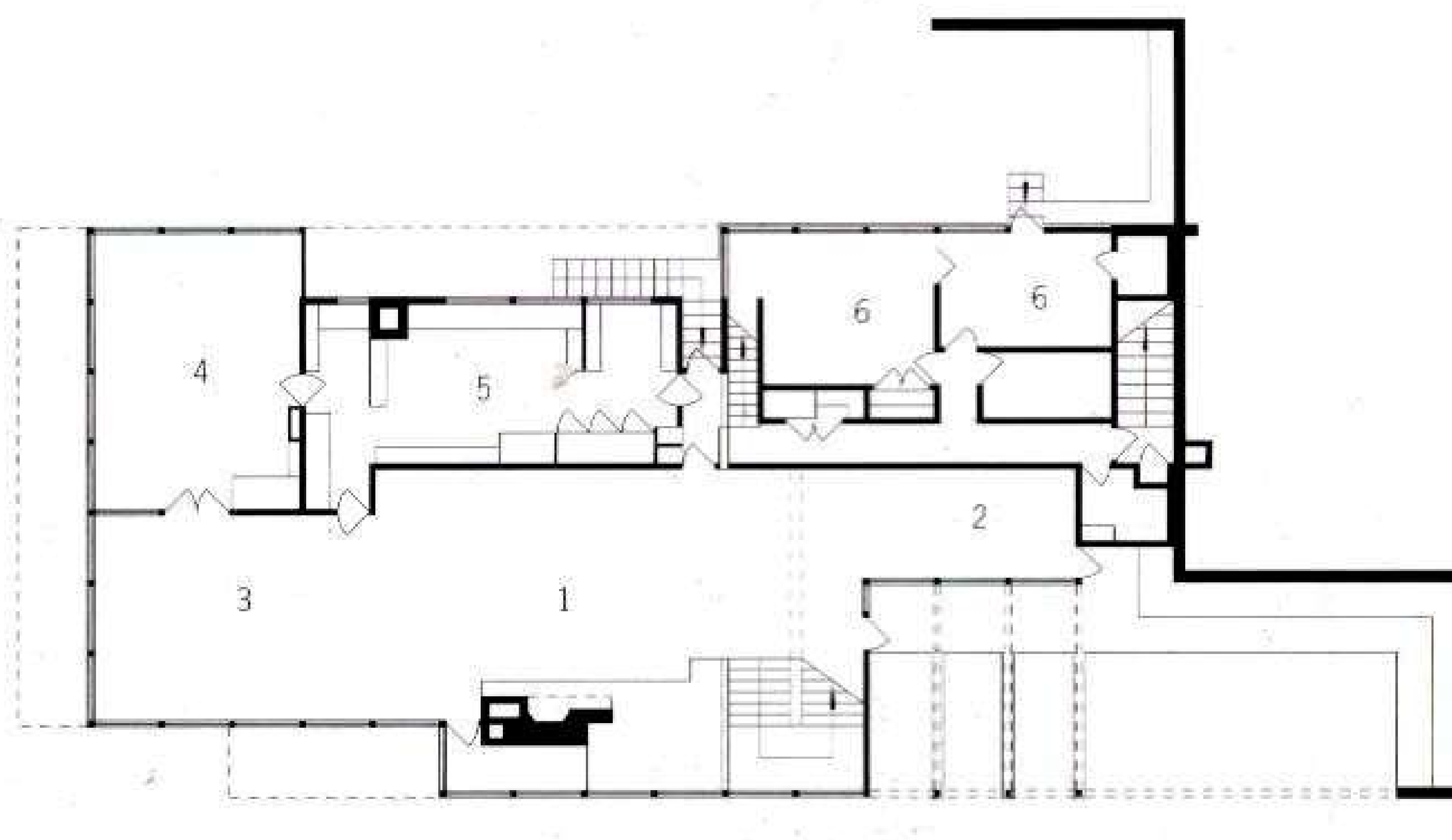
2



2 Plan du niveau de l'entrée

1 Terrasse de l'entrée
2 Entrée
3 Chambres
4 Terrasses protégées (*sleeping porches*)
5 Cabinet de travail
6 Salles de bain

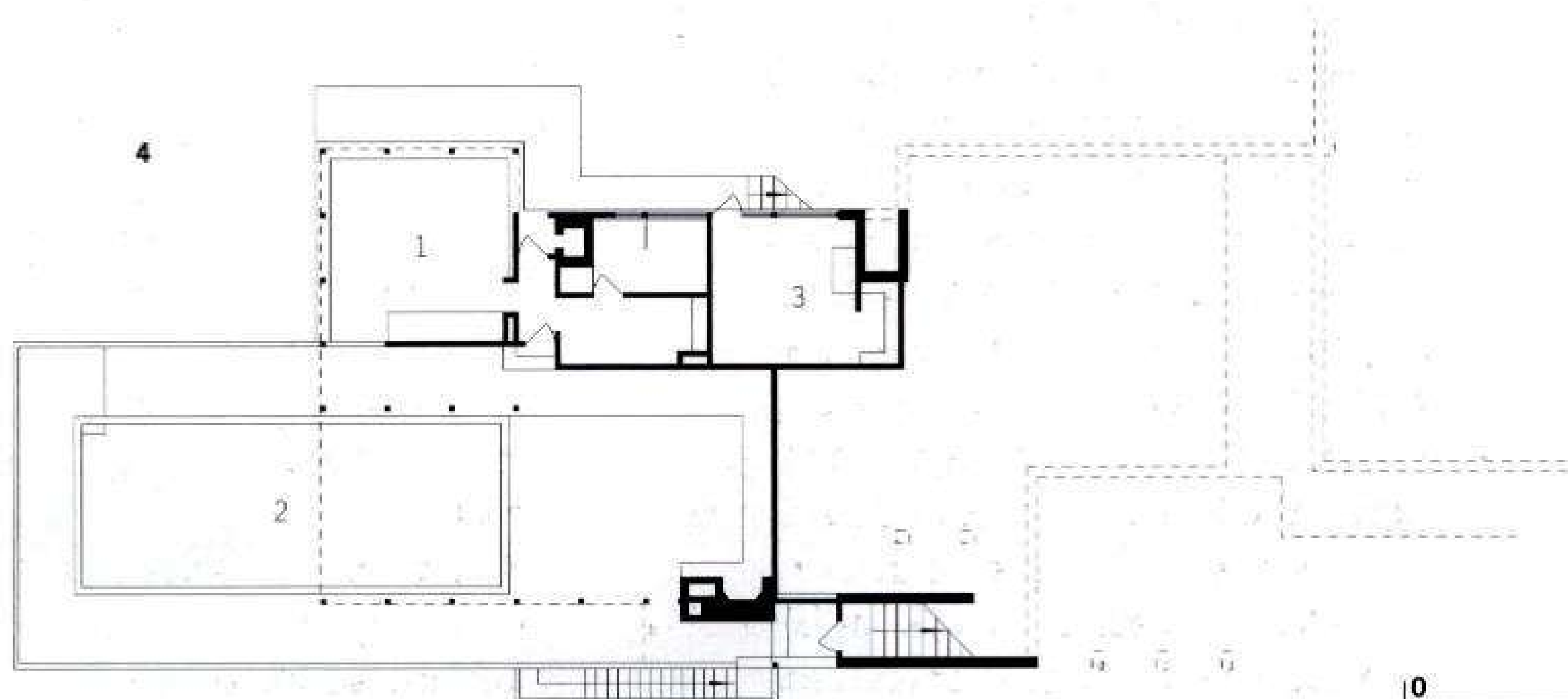
3



3 Plan de premier étage

1 Salle de séjour
2 Bibliothèque
3 Salle à manger
4 Porche
5 Cuisine
6 Chambres d'amis

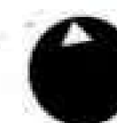
4



4 Plan du rez-de-chaussée

1 Porche
2 Piscine
3 Buanderie

0 5 10 m





E1027

Eileen Gray, 1878-1976

Roquebrune-Cap-Martin, France, 1926-1929

E1027 fut construite par Eileen Gray pour elle-même et le critique d'architecture Jean Badovici – d'où son nom : E pour Eileen, 10 pour Jean (J étant la dixième lettre de l'alphabet), 2 pour Badovici et 7 pour Gray. Ce nom était sans doute destiné à évoquer une voiture ou un aéroplane, une maison tel un produit industriel, même s'il fallut trois ans pour la construire sous la surveillance constante de Gray. Hésitante et modeste, celle-ci était une pionnière du modernisme. Elle fut influencée par Le Corbusier sans en être l'esclave. L'idée d'une maison-machine à vivre lui était étrangère. Elle bâtissait pour répondre aux besoins d'êtres humains, non aux impératifs d'un système abstrait.

Née dans un famille irlando-écossaise, Gray débuta à Paris comme designer de mobilier et de textile. Ses chaises à armature métallique et ses tapis à motifs géométriques témoignaient de dispositions pour l'architecture et il était naturel qu'elle veuille finalement construire. Ayant voyagé dans le midi de la France lorsqu'elle était jeune fille, elle y retourna à la recherche d'un site. Du point de vue pratique, en termes de construction, on pouvait difficilement plus mal choisir que cette rive escarpée et rocheuse sans autre accès qu'une piste étroite ; mais comme emplacement pour une villa moderniste, l'endroit était parfait.

La maison est relativement petite mais la distribution ouvre l'espace, avec une liberté de circulation entre les pièces intérieures et les terrasses extérieures. Une grande salle de séjour pluri-fonctionnelle occupe une boîte rectangulaire en béton dont les fenêtres toute hauteur donnent sur un balcon face à la mer. La boîte est surélevée sur des pilotis mais, en raison de la pente du site, on peut y entrer par un porche latéral côté terre. Le balcon ressemble au pont d'un bateau, avec une balustrade en acier tubulaire et un escalier en béton qui descend vers la terrasse inférieure.

À l'extrémité est du bâtiment, le plan se complique quelque peu, la cuisine, la salle de bain et la chambre-cabinet de travail se trouvant au niveau de la salle de séjour tandis que la chambre d'amis et la chambre de bonne sont à l'étage inférieur. Un escalier en colimaçon relie les deux étages et se continue jusqu'au toit plat. Gray disait que le plan visait à assurer à tous les occupants de la maison une liberté et une indépendance entières. « On doit avoir l'impression d'être seul et, si on le désire, complètement seul. » On peut se demander à quel point cette remarque reflétait ses rapports avec Badovici mais elle explique pour quelle raison les espaces communs, tels l'escalier et la cuisine, sont minimaux tandis que les chambres ont chacune une terrasse privée.

La maison est manifestement l'œuvre d'un designer de meubles. Eileen Gray ne semble pas avoir fait de distinction entre l'architecture et le mobilier, dont une grande partie est dans le style qu'on appelait alors « camping ». Les armoires comprennent des compartiments correspondant à divers articles vestimentaires, les têtes de lit sont encastrées dans les murs et les armoires indépendantes servent d'écrans ou de séparations entre les pièces. Globalement, cela laisse une impression d'efficacité mais également de confort et de générosité.

Une histoire troublante qui implique Le Corbusier s'attache à E1027. En 1938, alors que Gray ne l'habitait plus, Badovici permit à ce dernier de décorer la maison avec huit peintures murales, dont une représentant, au dire de l'artiste, Badovici, Gray et l'enfant qu'ils n'avaient pas eu. Gray y vit un acte de vandalisme. Plus tard, Le Corbusier se construisit un petit cabanon ayant vue sur E1027 dont il détruisit ainsi l'intimité. Bien qu'il prétendît admirer la maison et le travail de Gray en général, il semble qu'à cette admiration se fussent mêlés des sentiments plus troubles. C'est en se baignant près de la maison, en 1965, que Le Corbusier fut foudroyé par un infarctus. Gray, elle, décéda en 1976. La maison est en cours de restauration.

1 Coupe A-A

2 Élévation sud

3 Plan du premier étage

1 Entrée principale
2 Salle de séjour
3 Penderie
4 Douche
5 Alcôve
6 Espace repas
7 Terrasse
8 Bar
9 Chambre
10 Salle de bain
11 Entrée de service
12 Cuisine d'hiver
13 Cuisine d'été

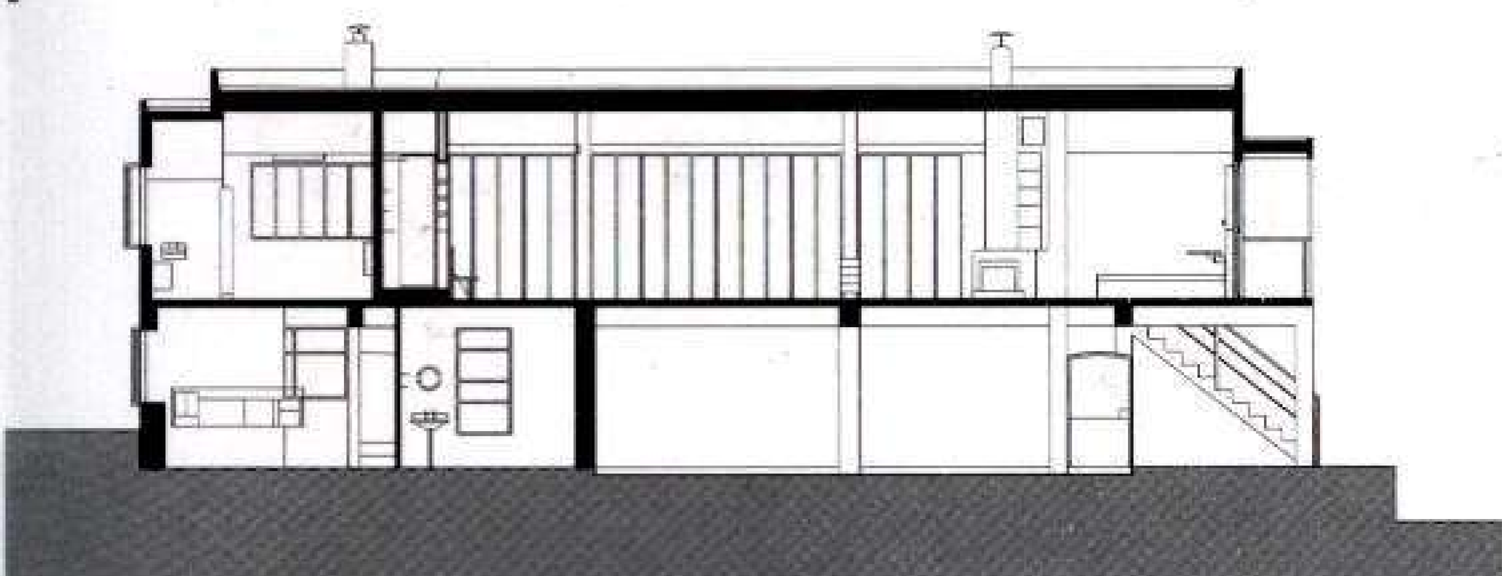
4 Coupe B-B

5 Plan de l'étage inférieur

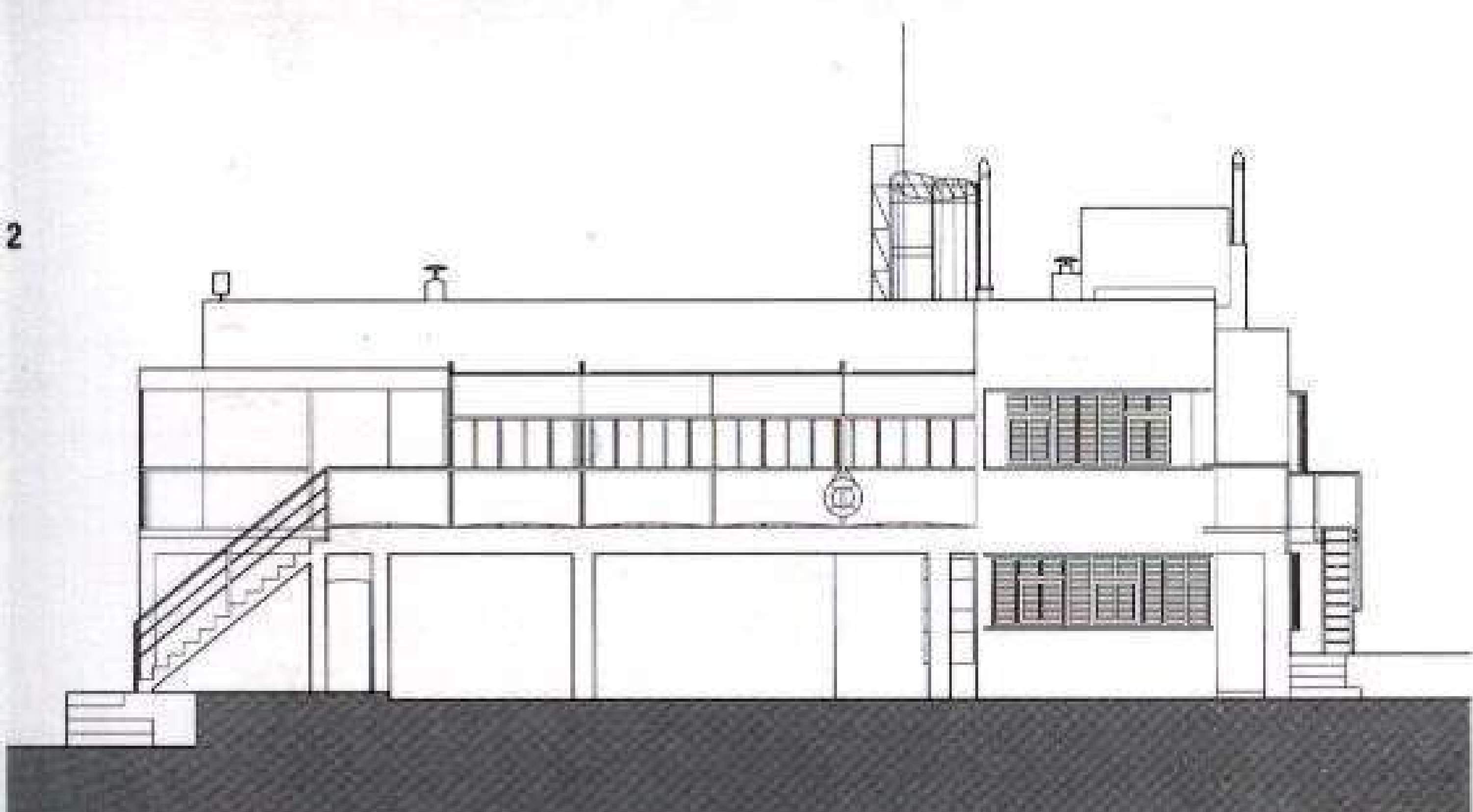
1 Chambre d'amis
2 Chambre de domestique
3 Chaufferie
4 Atelier
5 Terrasse sous la maison
6 Appentis

6 Élévation ouest

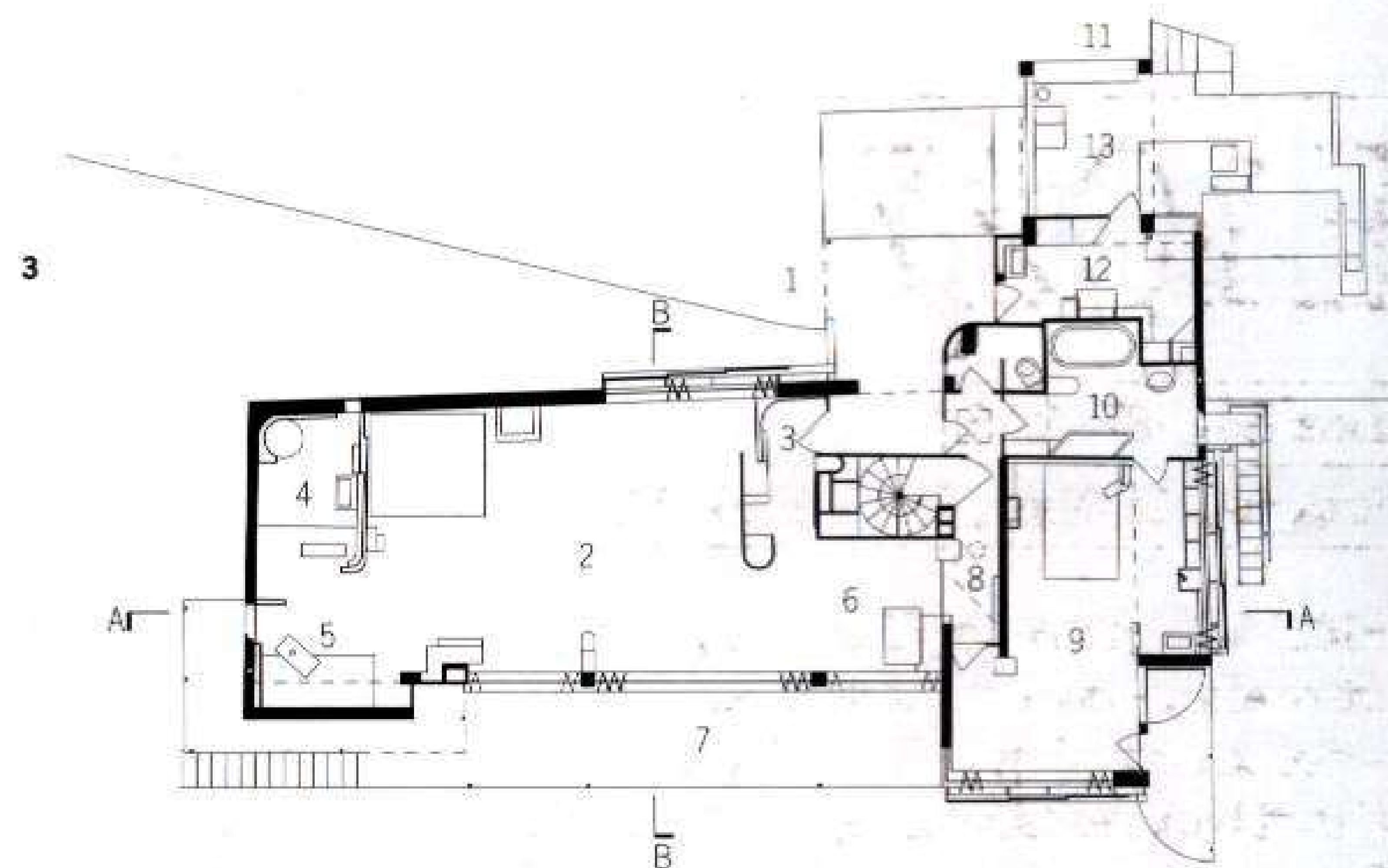
1



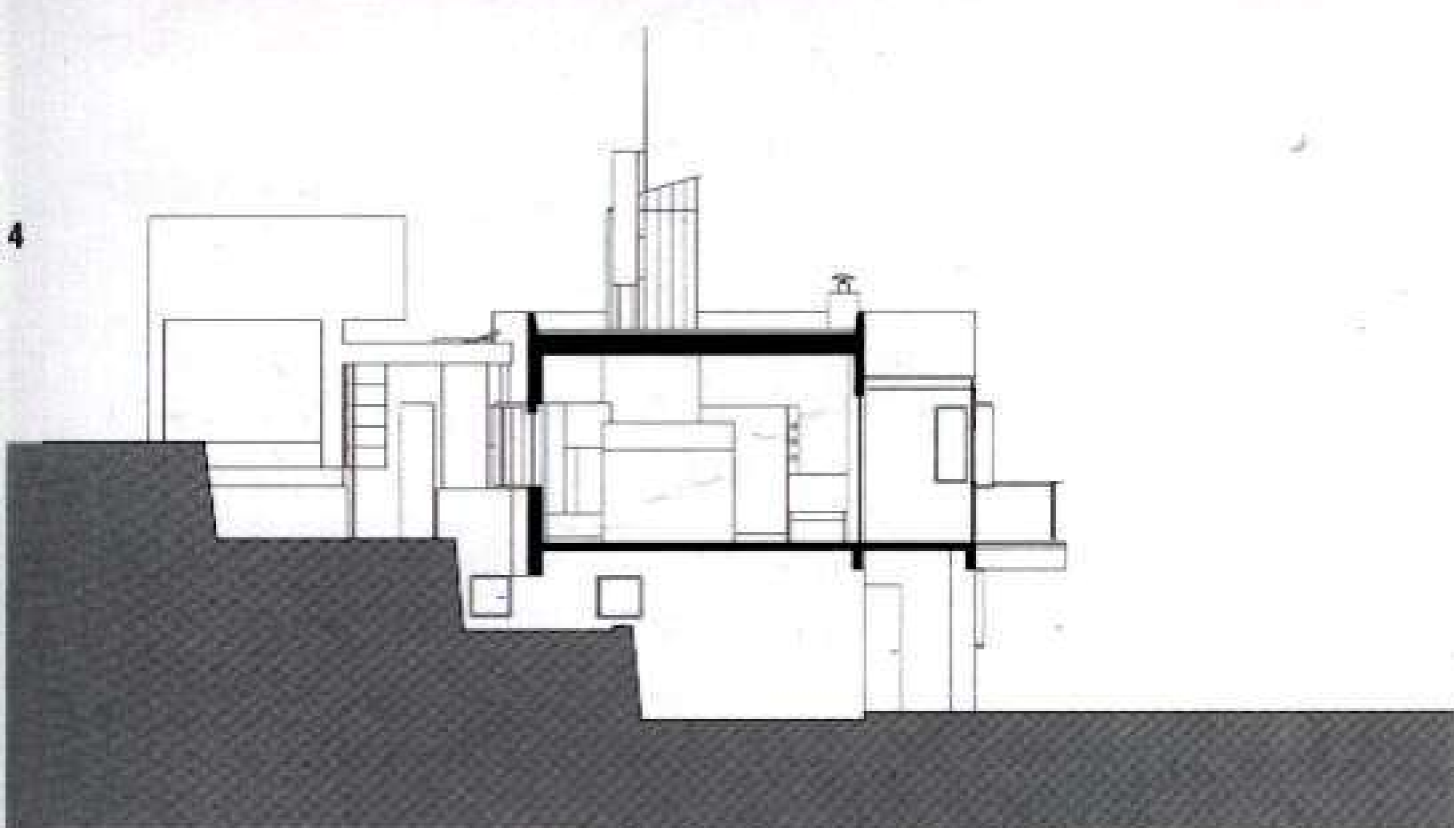
2



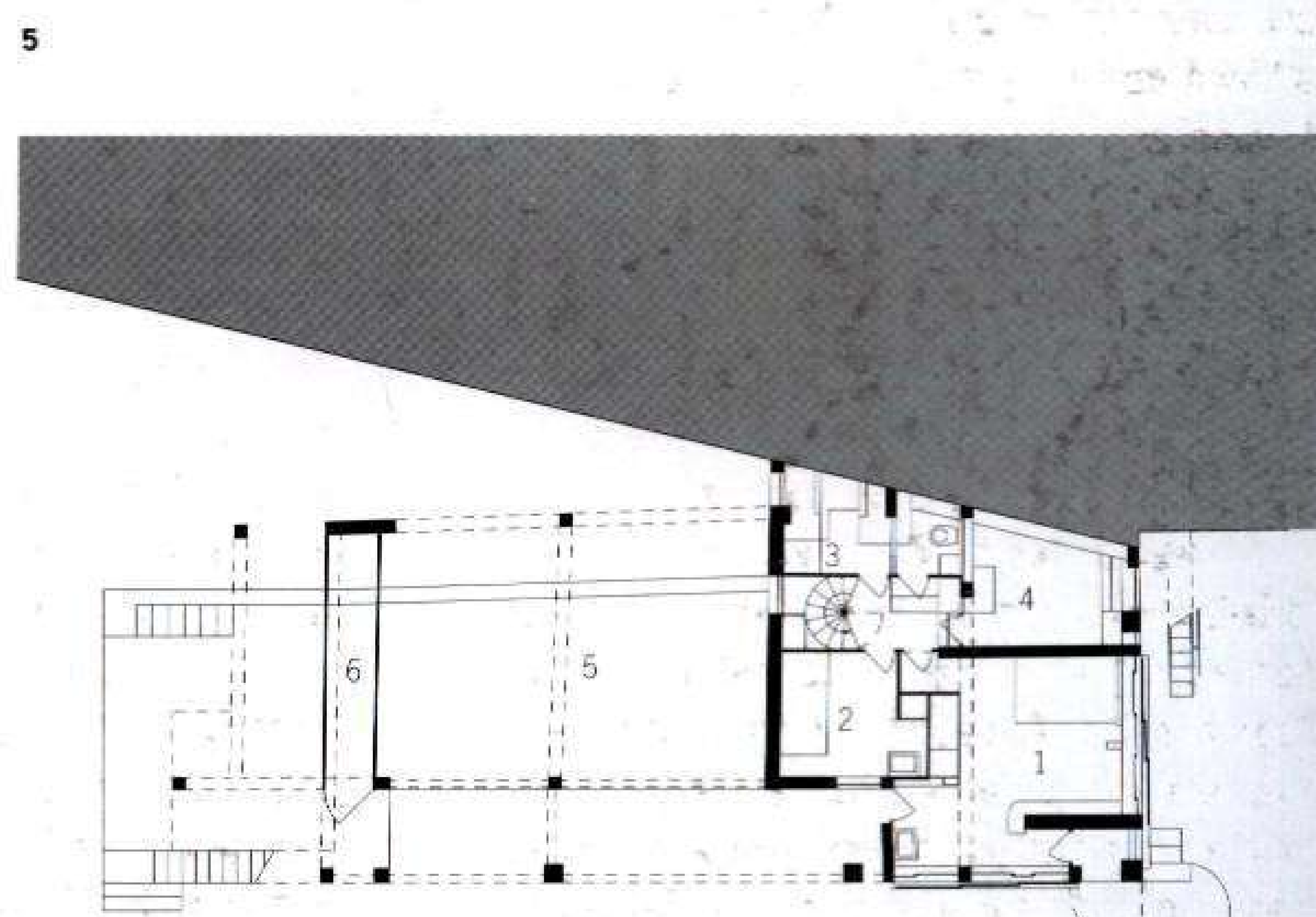
3



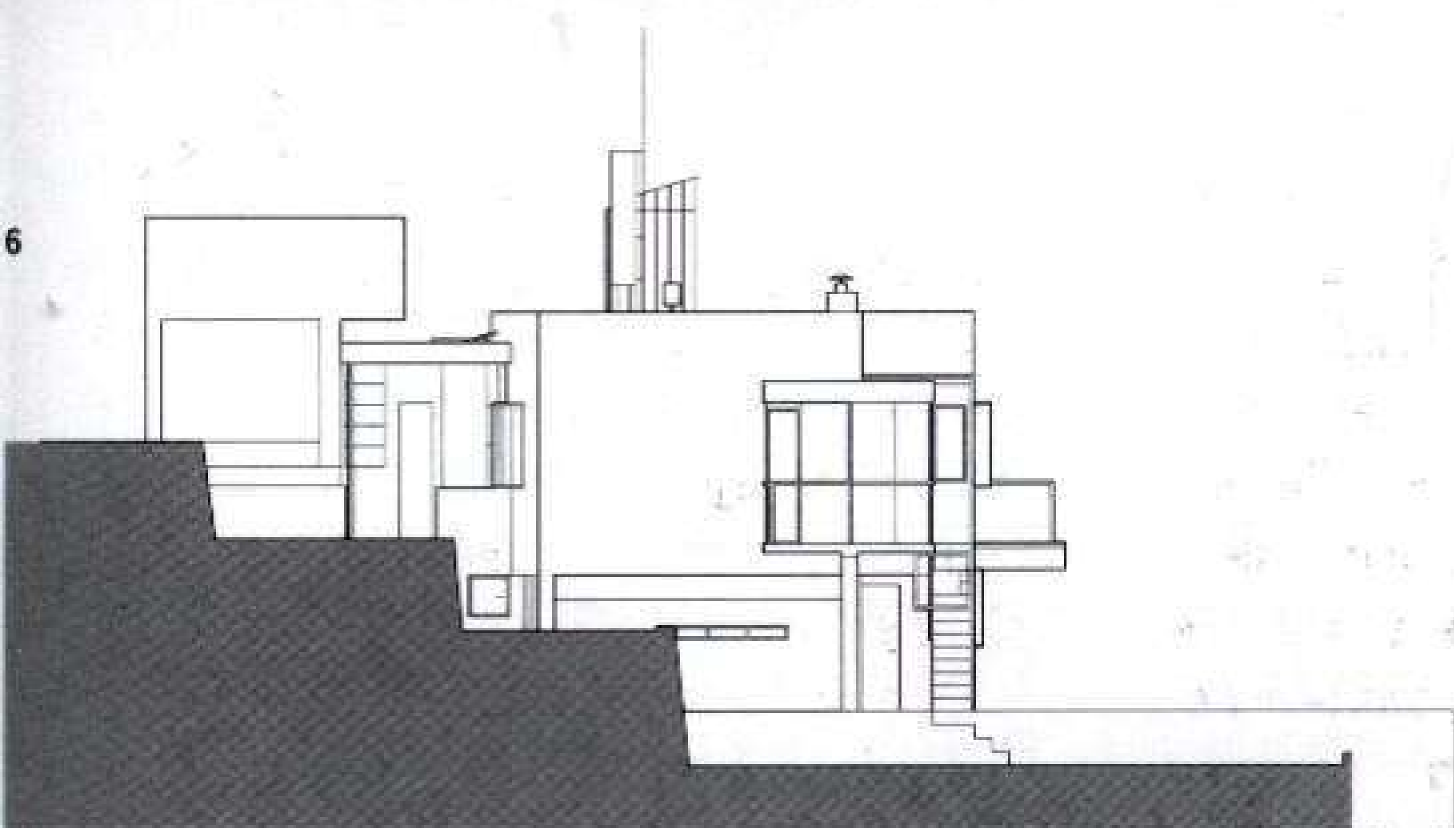
4

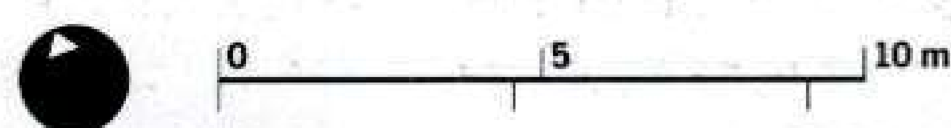


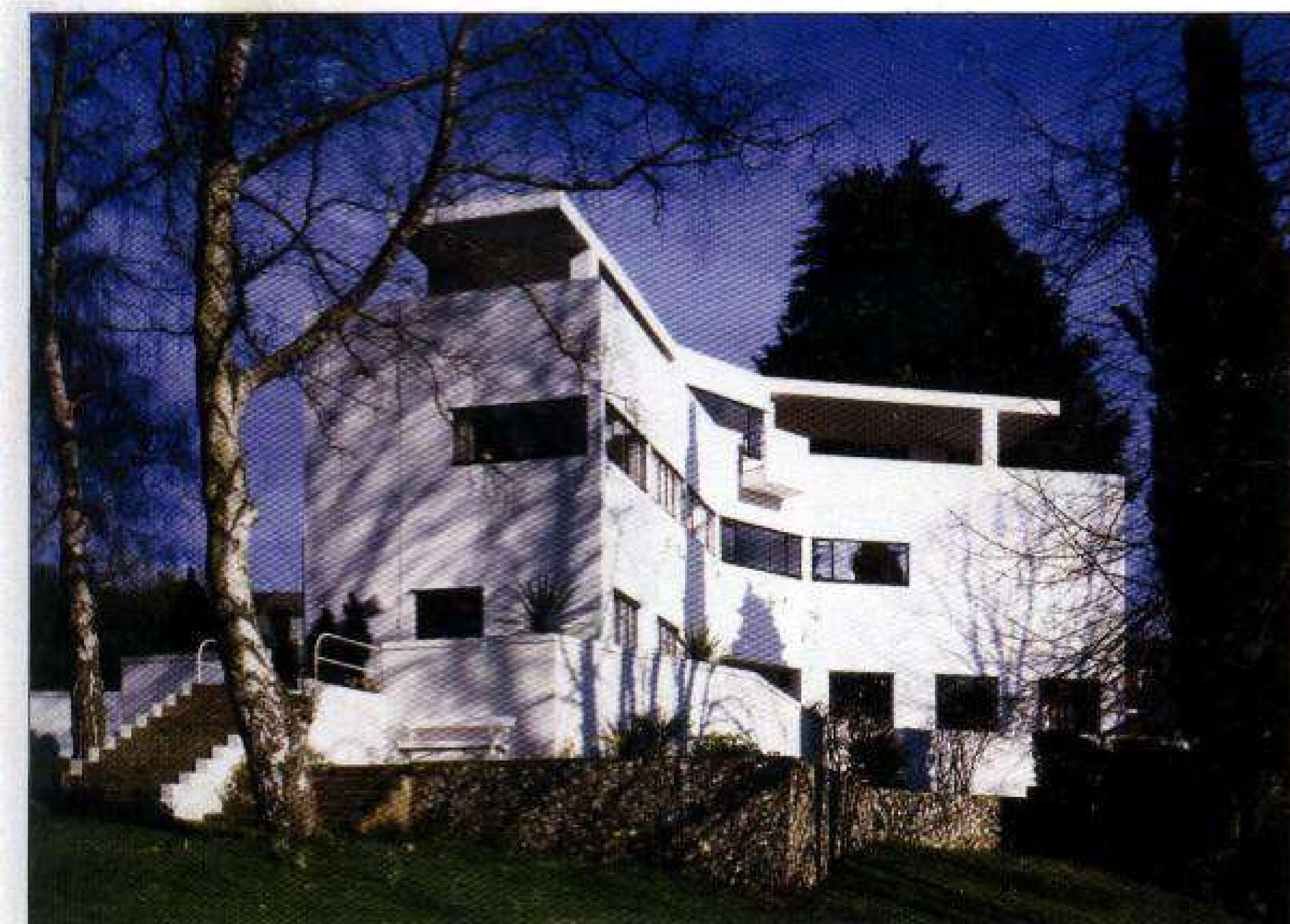
5



6







High and Over

Amyas Connell, 1901-1980

Amersham, Buckinghamshire, Angleterre, 1930

En 1923, Amyas Connell paya son voyage vers l'Angleterre depuis sa Nouvelle-Zélande natale en travaillant dans la chaufferie d'un vapeur. Trois ans plus tard, il fréquentait un tout autre monde, ayant gagné une bourse d'études lui permettant d'étudier à la British School de Rome, dont le directeur était Bernard Ashmole. En 1929, celui-ci, âgé de trente-cinq ans, nommé professeur d'archéologie classique à la University College de Londres, décida de se faire construire une maison à Amersham, une petite ville d'où il pouvait faire le trajet quotidiennement jusqu'à l'université. Il choisit Connell comme architecte.

Étant donné les circonstances dans lesquelles Ashmole et Connell s'étaient connus, on aurait pu s'attendre à une maison de style classique, ou du moins dotée d'un confort traditionnel. Il n'en fut rien. Pour la population locale d'Amersham, pour les responsables de l'urbanisme surtout, High and Over fut un scandale : une boîte blanche et rectiligne, en béton, avec un toit plat, sans décoration, et un plan en Y. Ce fut l'une des premières maisons vraiment modernistes d'Angleterre.

Le Corbusier exerça une forte influence sur Connell. Celui-ci et son compatriote Basil Ward (ils s'associèrent ultérieurement) avaient visité l'Exposition des Arts décoratifs de Paris en 1925 et avaient été impressionnés par le pavillon de l'Esprit nouveau (voir p. 48-49). Si ce dernier les a incités à renoncer à la tradition et à adhérer à l'abstraction, il différait nettement, par ailleurs, de ce qu'allait être High and Over. Cette maison ressemble davantage à une villa de la Renaissance qu'à un prototype d'habitat en série, ses jardins classiques prolongeant la géométrie du plan vers l'extérieur sur le site ouvert au sommet d'une colline. Étrange hybride, la maison est à la fois guindée et naturelle, symétrique et asymétrique, comme si, bien décidée à être moderne, elle n'était pas encore prête à laisser la forme découler de la fonction. Le plan au tracé géométrique, avec trois ailes rayonnant à partir d'un noyau hexagonal, est adapté de manière plutôt maladroite aux exigences de la vie domestique. Au rez-de-chaussée, la division tripartite – salle de séjour, salle à manger, bibliothèque – semble assez sensée, même si, pour servir la salle à manger, il a fallu concevoir une extension d'un seul niveau avec la cuisine et un long couloir sur un côté.

Au premier étage, la chambre principale et la chambre d'amis occupent chacune une aile et les chambres de service la troisième, mais il n'y a pas de place dans celle-ci pour leur salle de bain, laquelle a dû être logée dans un endroit incongru, bien en vue au-dessus de l'entrée principale. Au dernier étage, la symétrie s'effondre complètement. La chambre d'enfants et celle de la nurse occupent une aile tandis qu'une salle de jeux est logée au sommet du noyau hexagonal. Les toits des deux autres ailes sont aménagés en terrasses protégées par d'élégants auvents en béton en porte-à-faux.

À l'intérieur, le principal événement spatial est constitué par le noyau hexagonal. Deux de ses trois côtés libres sont occupés par l'entrée de devant et par celle du jardin. Le troisième est bombé vers l'extérieur pour loger l'escalier qui, entièrement vitré sur deux étages, apporte la lumière du jour au cœur de la maison. Une ouverture circulaire percée dans le palier du premier étage dégage un espace en double hauteur et forme une galerie d'où l'on a vue sur une fontaine illuminée. La maison a une structure en béton armé avec un remplissage de briques enduites. Les fenêtres sont pour la plupart en longueur, corbuséennes, avec quelques accents verticaux, comme le bow-window presque traditionnel de la chambre principale.

Pour conclure, les traits modernistes de la maison ne semblent pas pleinement développés. Peut-être s'agit-il, après tout, d'une maison essentiellement classique.

1 Plan du premier étage

1 Chambres
2 Dressings
3 Salle de bain

2 Plan du deuxième étage

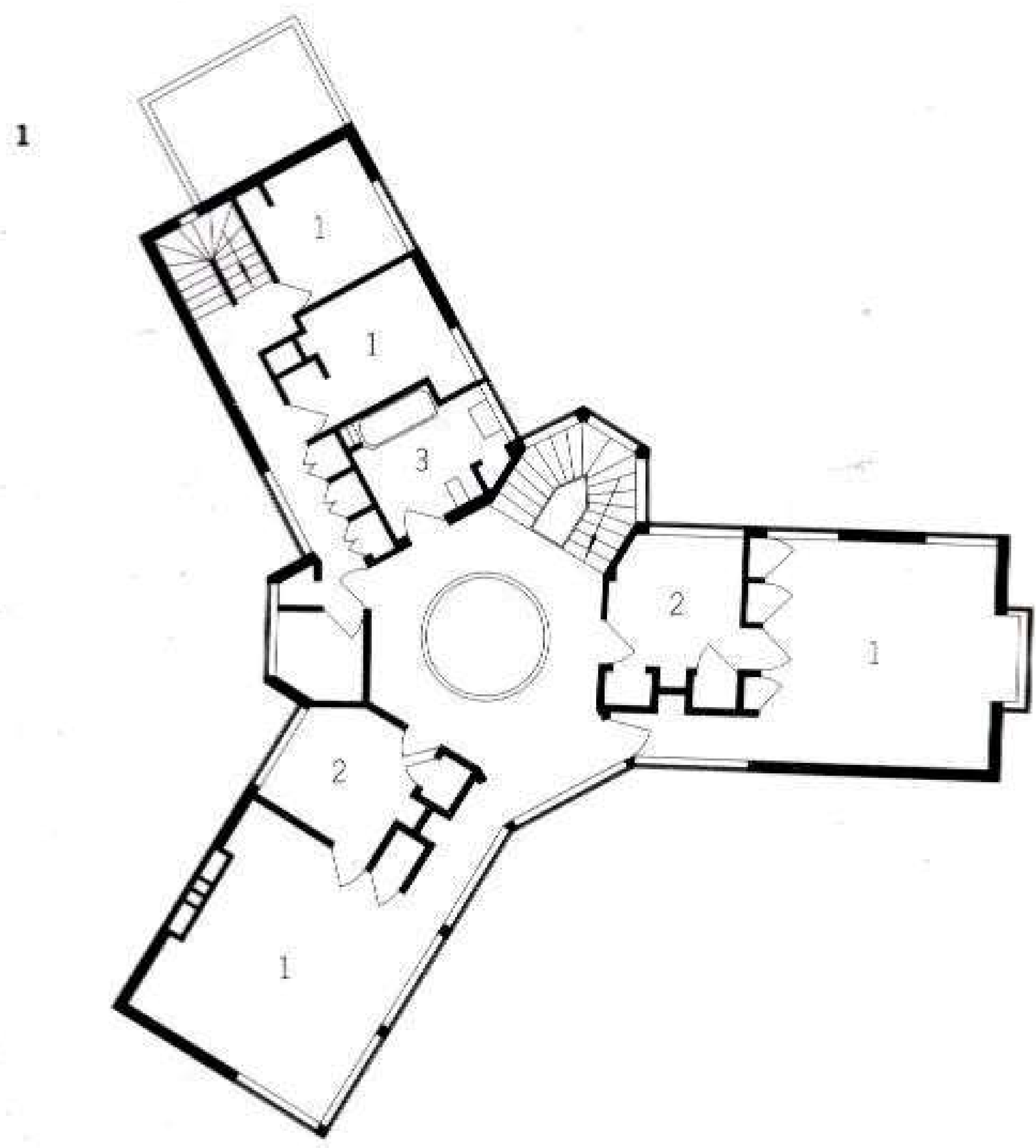
1 Salle de jeux
2 Chambre d'enfants
3 Chambre de la nurse

3 Plan du rez-de-chaussée

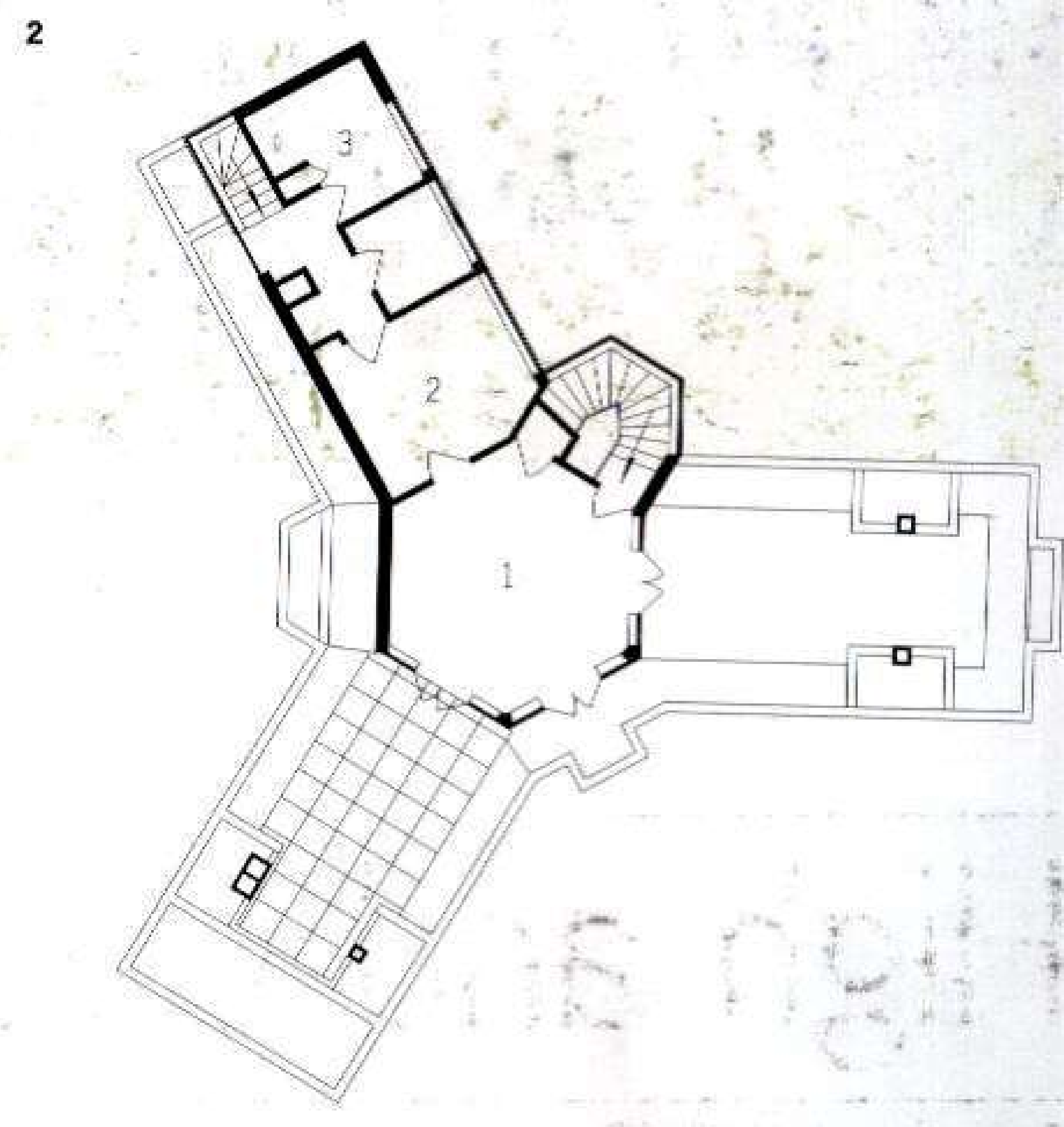
1 Salle de séjour
2 Bibliothèque
3 Salle à manger
4 Cuisine
5 Garde-manger

4 Plan de masse

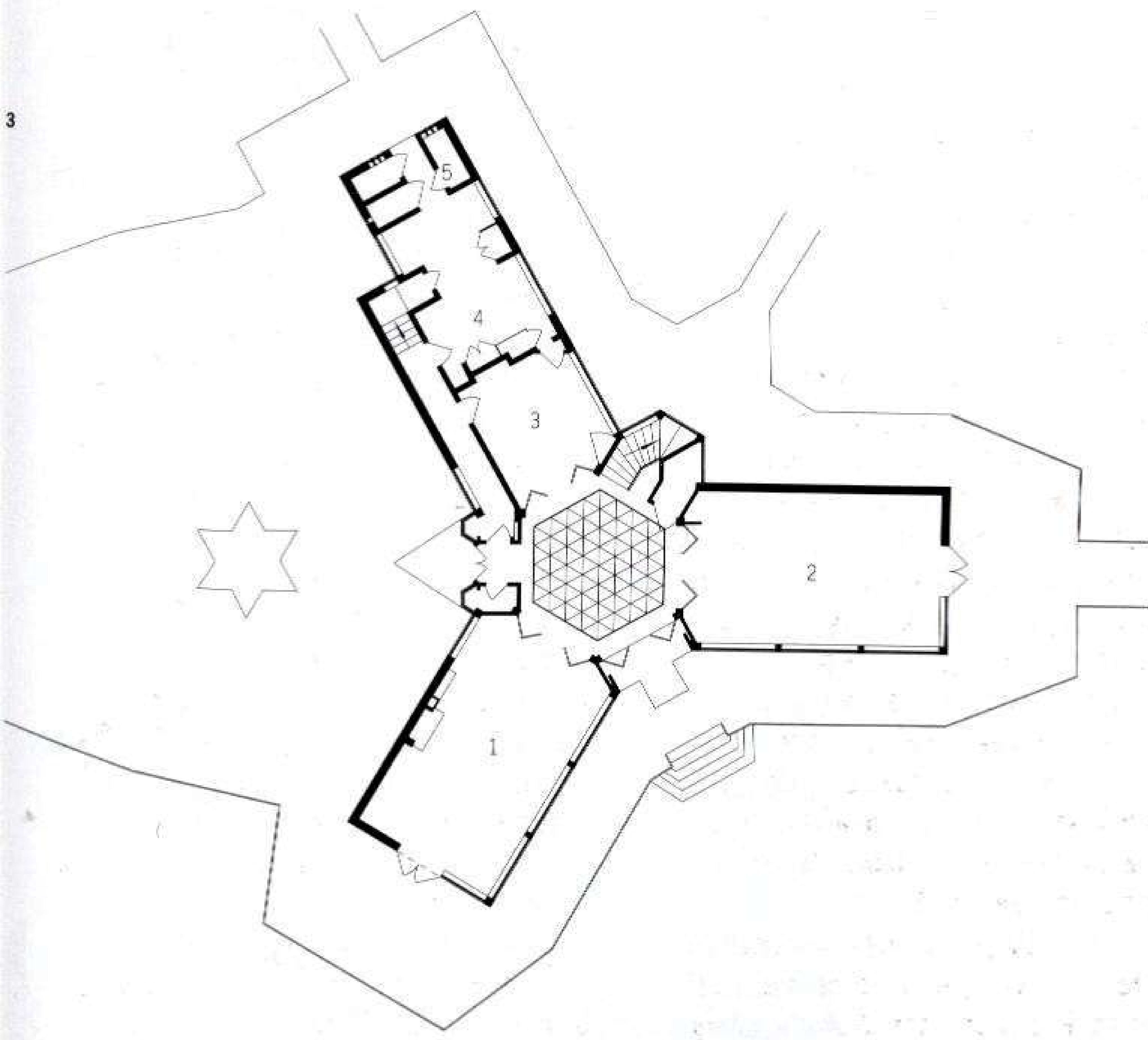
1



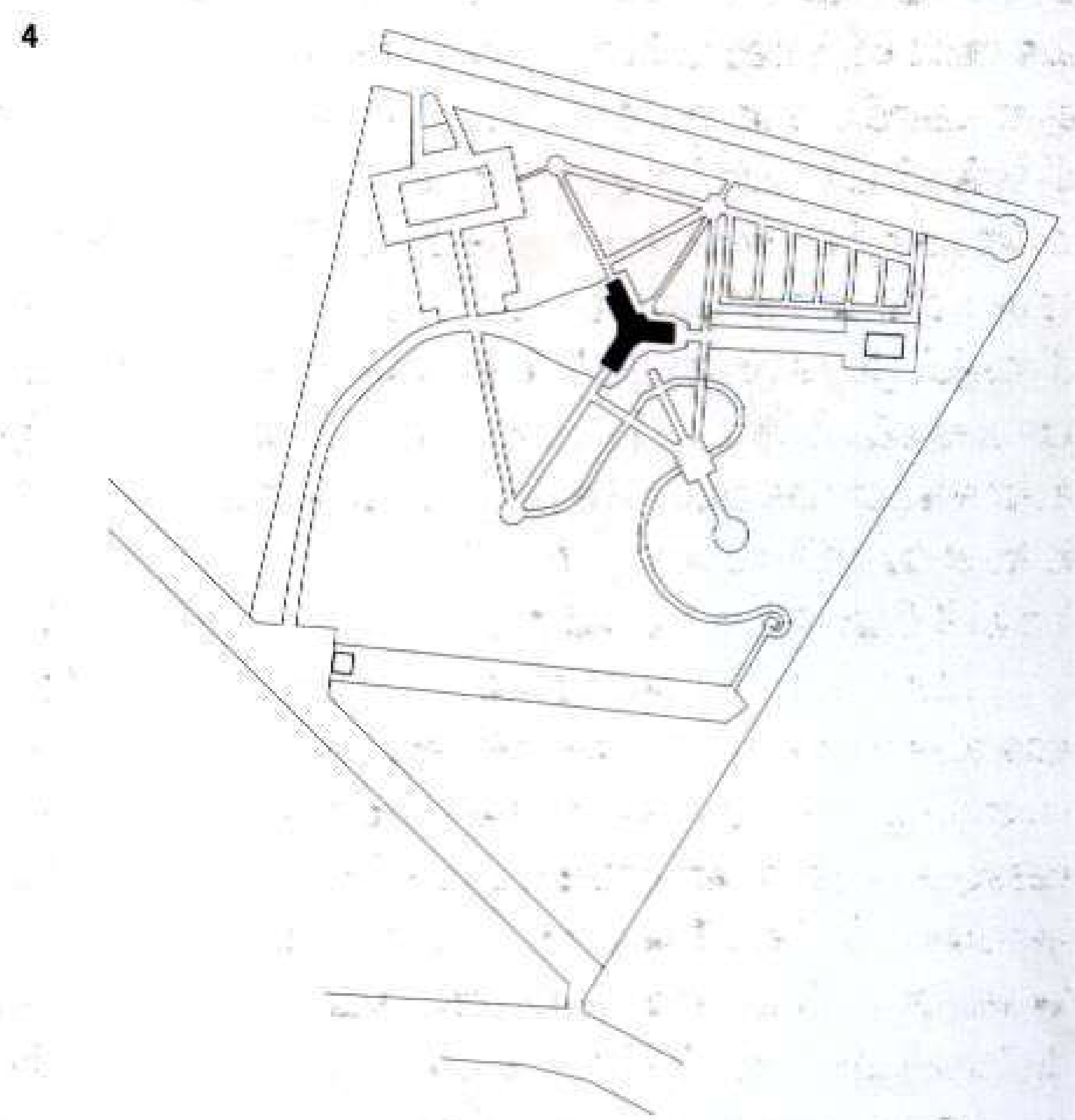
2



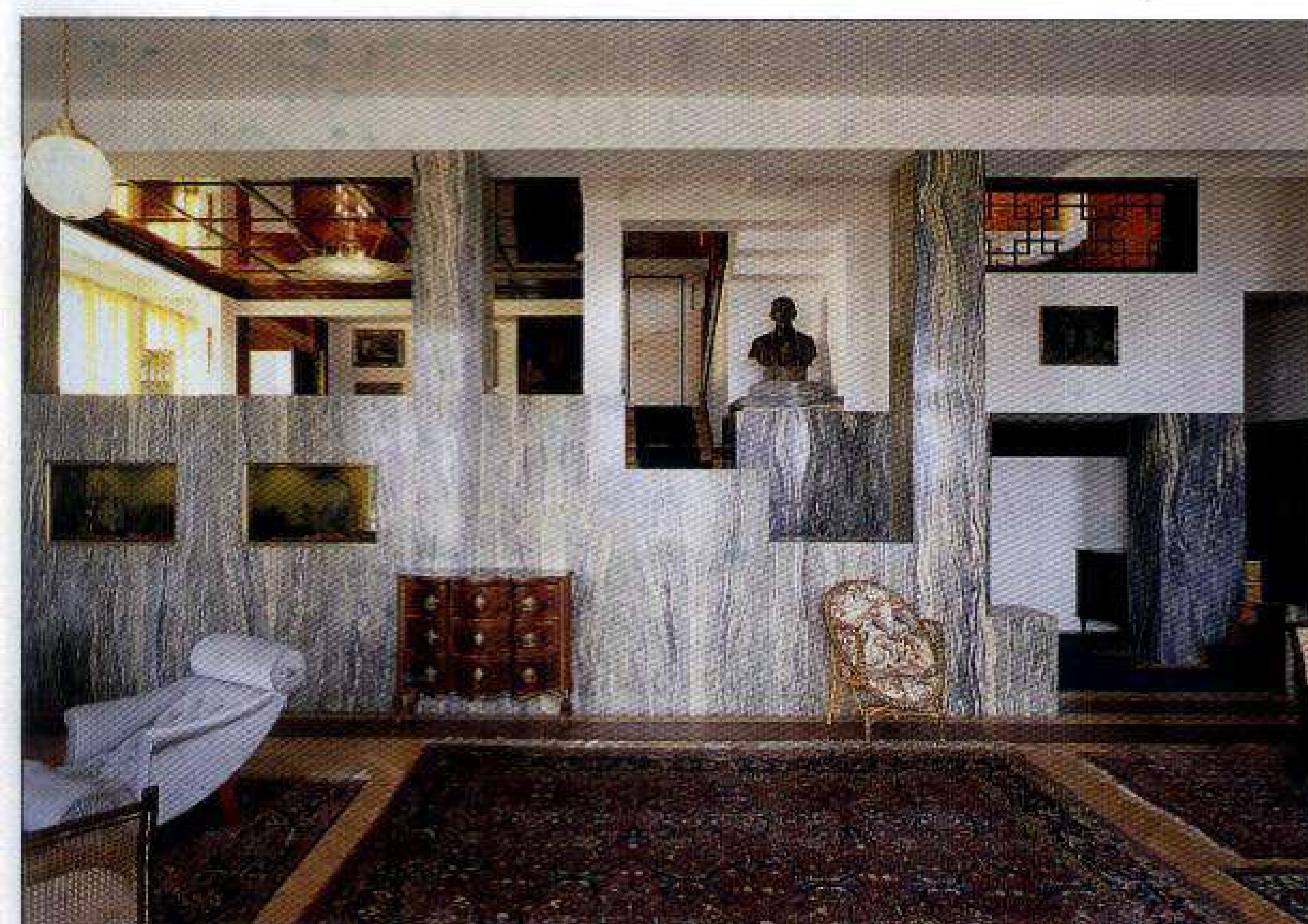
3



4



0 5 10 m



Maison Müller

Adolf Loos, 1870-1933

Prague, République tchèque, 1930

Selon Kenneth Frampton, la maison Müller représente le « *Raumplan* de Loos le plus abouti ». Elle occupe un site quelque peu resserré, en pente, au milieu d'autres maisons individuelles dans un quartier résidentiel huppé de Prague. Bien que l'extérieur soit extrêmement austère – une simple boîte enduite et percée de petites fenêtres –, le parement de travertin du porche en retrait donne déjà une idée de la somptuosité de l'intérieur. Un couloir peu profond conduit à un hall d'entrée, petit mais classique dans ses proportions et sa symétrie. Derrière le mur opposé, une courte volée de marches mène à un petit espace solennel, un seuil qui constitue le point cardinal de tout le plan.

Devant s'étend la belle salle de séjour, haute et rectangulaire, formant un double carré en plan. La prédilection de Loos pour la symétrie est immédiatement perceptible dans la façon dont sont disposés l'âtre en brique rouge, le sofa encastré qui lui répond à l'autre extrémité de la pièce, les trois hautes fenêtres percées dans le long mur extérieur et les deux plafonniers.

La symétrie n'est cependant pas absolue. L'entrée est décentrée (mais alignée sur la fenêtre de gauche) et le « mur » à travers lequel on pénètre dans la pièce est une composition abstraite asymétrique, comportant plus de vide que de plein. Il est revêtu d'un marbre Cipolin bleu et veiné qui en fait plus qu'un simple mur et, bien qu'il soit divisé en trois travées égales, chacune d'elles est différente. À droite du pivot que constitue le seuil, des degrés mènent à la salle à manger ouverte sur l'escalier et offrant une vue plongeante sur la salle de séjour à travers la travée ouverte à l'extrémité du mur revêtu de Cipolin.

La salle à manger, trop vaste pour tenir dans la boîte qui constitue le corps principal du bâtiment, déborde de cette dernière, formant une terrasse extérieure pour la chambre à l'étage supérieur. À gauche du seuil, une autre volée de marches conduit au boudoir. Ce petit cabinet lambrissé de citronnier possède une banquette en alcôve surélevée d'où l'on peut voir la salle de séjour, en bas derrière soi, par une fenêtre discrète semblable au guichet d'un *solar*, le salon privé d'un manoir anglais médiéval. Tous ces espaces combinés peuvent être vus comme une seule spirale. La bibliothèque contiguë au boudoir est en fait le fumoir, lambrissé d'un acajou masculin et muni d'un bureau moderne ainsi que de fauteuils Chesterfield en cuir de part et d'autre d'une cheminée carrelée. La distribution des chambres, à l'étage, est plus simple ; on y accède par un escalier à cage ouverte et à éclairage zénithal situé au milieu du plan. Loos dessina tous les meubles encastrés, y compris les penderies, les coiffeuses et les tables de chevet.

Le client était un riche entrepreneur en construction marié et père d'une petite fille, de sorte que la maison comprenait plus de domestiques que de maîtres. Un escalier de service complètement à part, adossé à un ascenseur, partant des locaux techniques au sous-sol, traverse le niveau du séjour et des chambres et s'élève jusqu'à ce qui devait être les chambres du personnel à l'étage supérieur. En fait, l'une de ces pièces était décorée à la japonaise et utilisée par la famille en même temps que le toit plat sur lequel on avait installé une piscine.

La maison a été restaurée en 2000. Les châssis des fenêtres ont été repeints en un jaune éclatant assez surprenant mais qui est, semble-t-il, celui d'origine. La maison est aujourd'hui ouverte au public.

Plan du deuxième étage

1. Chambres
2. Toit-terrasse

2 Plan du premier étage

1. Chambres
2. Dressings
3. Salles de bain
4. Toilettes

3 Élévation ouest

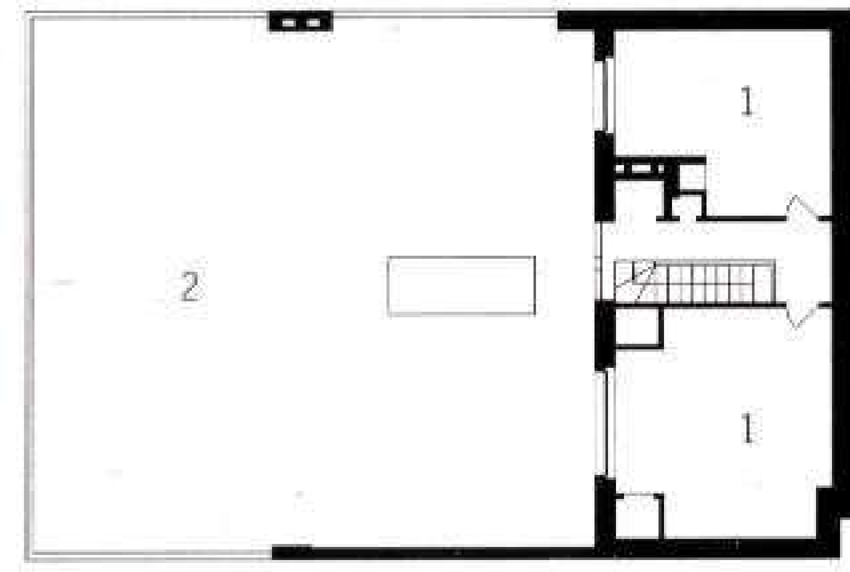
4 Plan rez-de-chaussée haut

1. Salle de séjour
2. Salle à manger
3. Pièce de service
4. Cuisine
5. Boudoir
6. Bibliothèque
7. Depuis le hall d'entrée

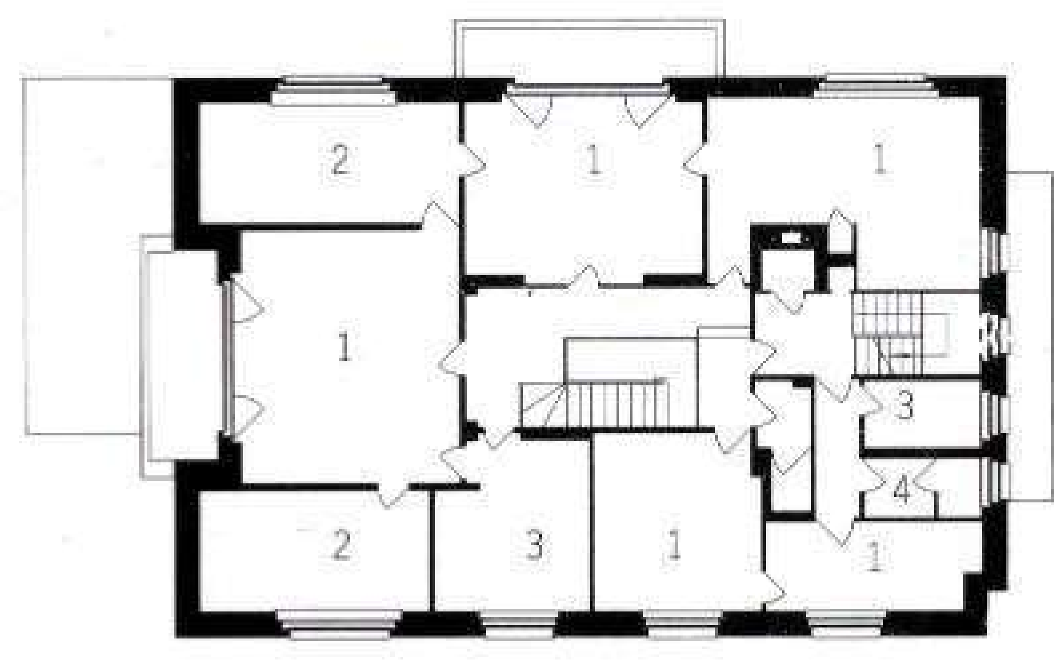
5 Coupe A-A

6 Plan rez-de-chaussée bas

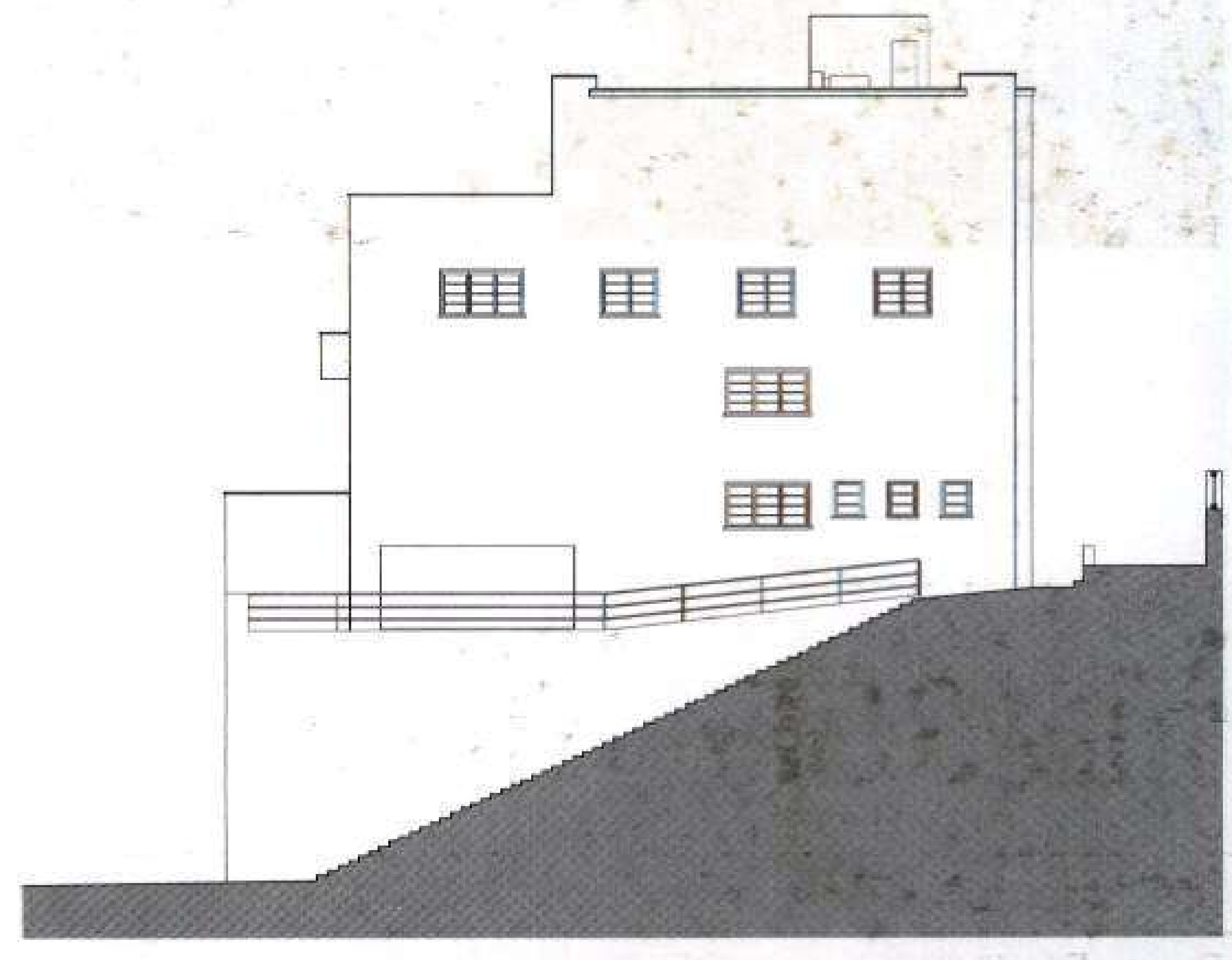
1. Entrée
2. Toilettes
3. Espaces de rangement
4. Chaufferie
5. Cuisine
6. Office
7. Garage



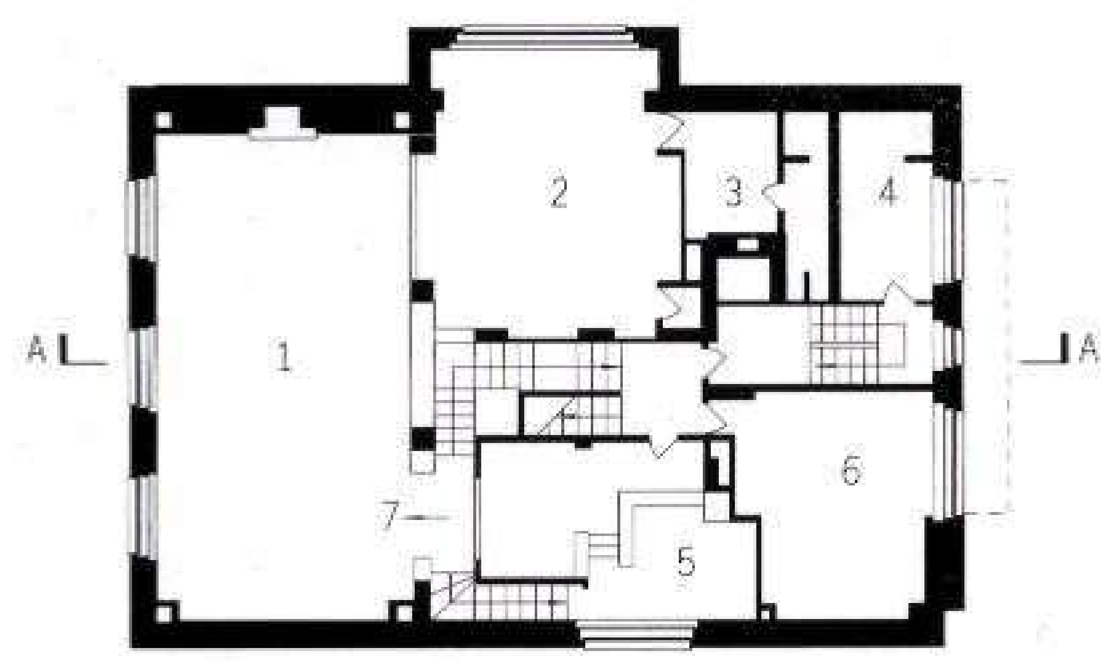
1



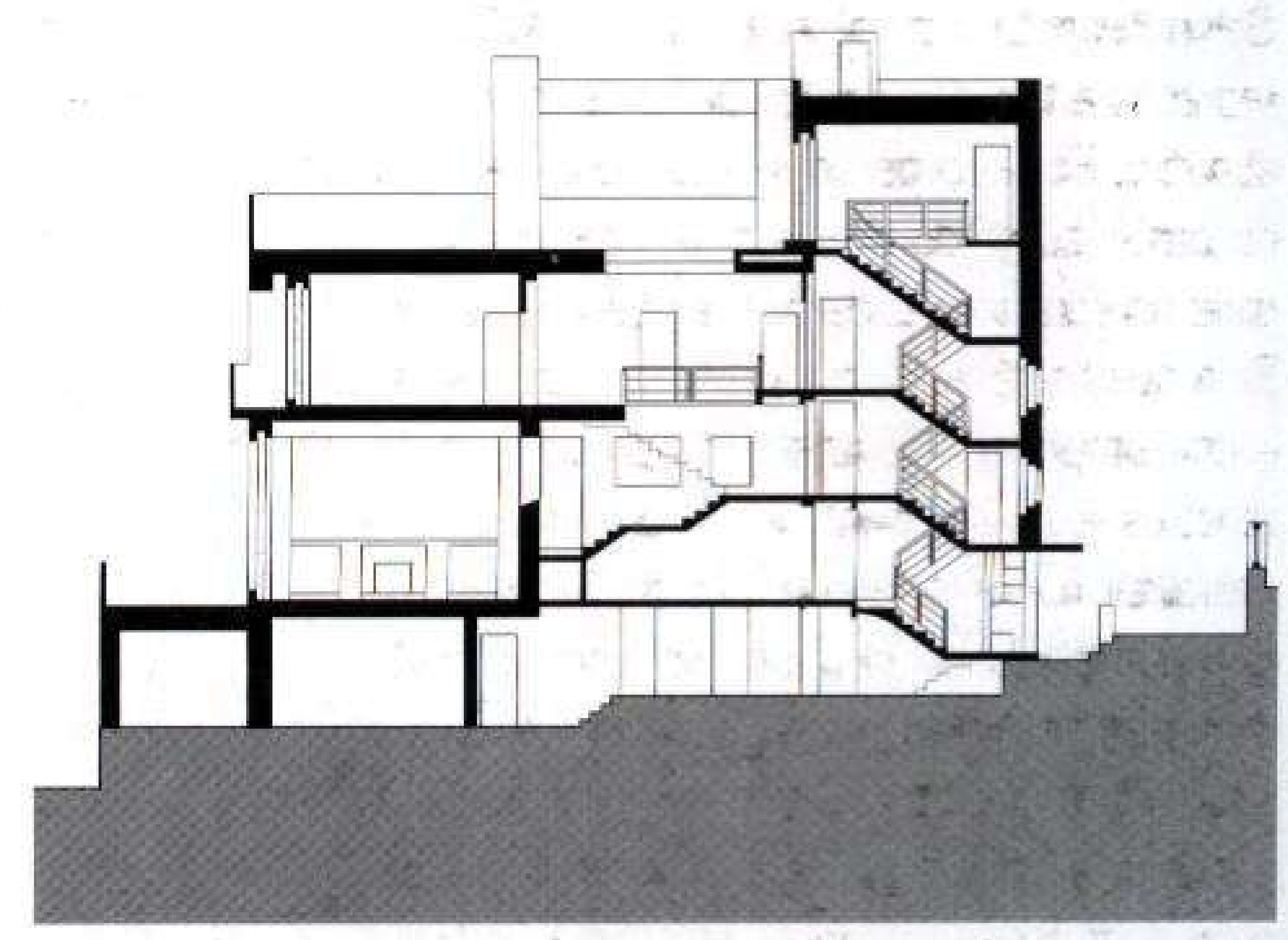
2



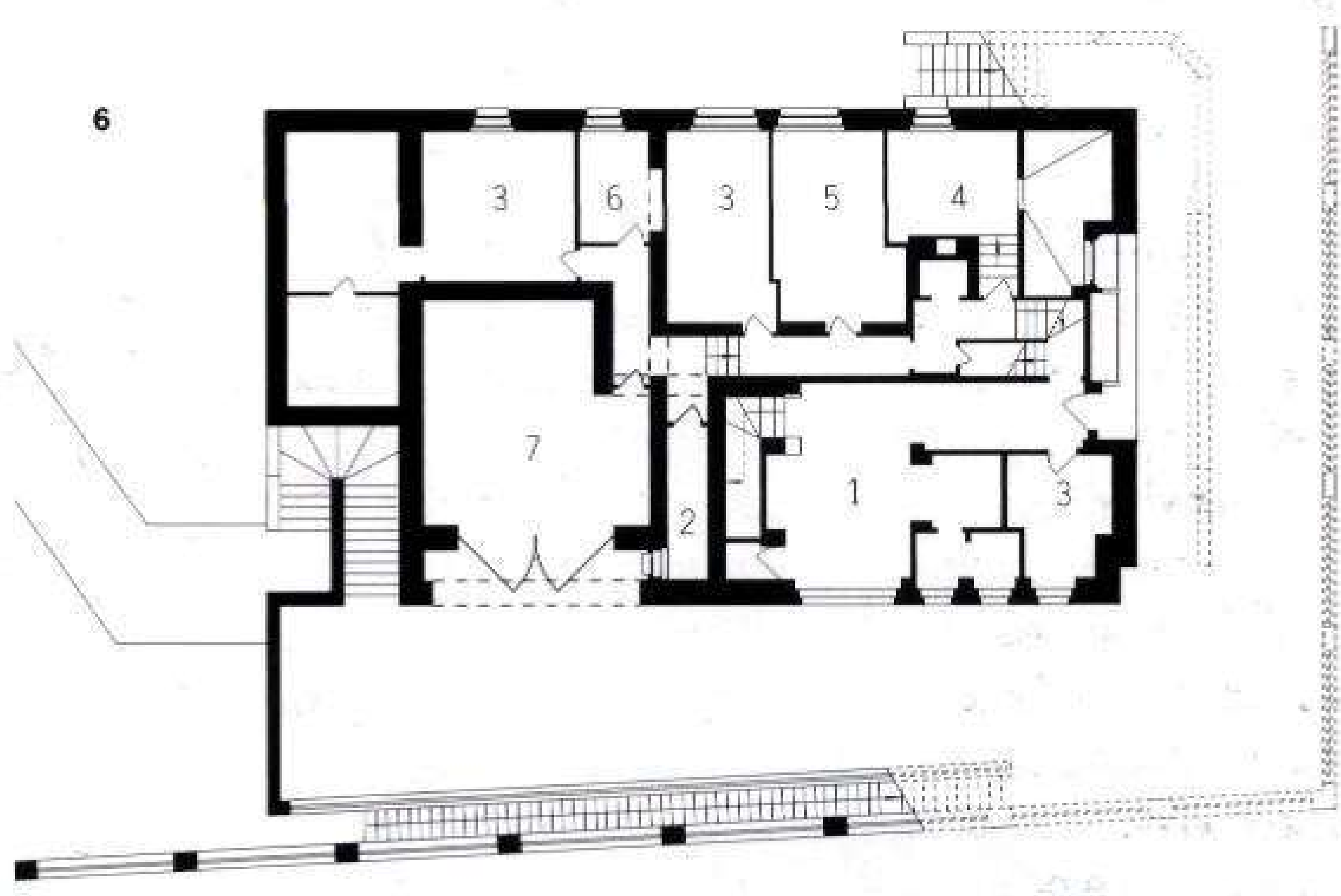
3



4



5



6

0 5 10 m



Maisons à Am Rupenhorn

Hans Luckhardt, 1890-1954

Charlottenburg, Berlin, Allemagne, 1930

Au début de leur carrière, les frères Wassili et Hans Luckhardt participaient à la « Chaîne de verre », un mouvement utopiste mené par Bruno Taut. Le groupe partageait avec le poète Paul Scheerbart la vision d'une architecture de verre qui unifierait les arts et transformerait la ville européenne grâce à des bâtiments qui seraient les équivalents modernes de la cathédrale médiévale. Les maisons et les édifices publics conçus par Wassili au début des années 1920 sont cristallins et expressionnistes. Mais ensuite, au milieu des années 1920, il semble que les frères aient subi une conversion que l'on pourrait qualifier d'anti-religieuse et qu'ils aient commencé à envisager l'avenir en termes de rationalité et de productivité plutôt que sous un jour spirituel et mystique. En 1925, ils avaient construit à Berlin des maisons en bande abstraites et cubiques, appartenant indubitablement à la *Neue Sachlichkeit*, ou Nouvelle Objectivité. Ces maisons étaient construites en une maçonnerie de briques enduites traditionnelle, mais les frères ne tardèrent pas à découvrir les structures en acier léger.

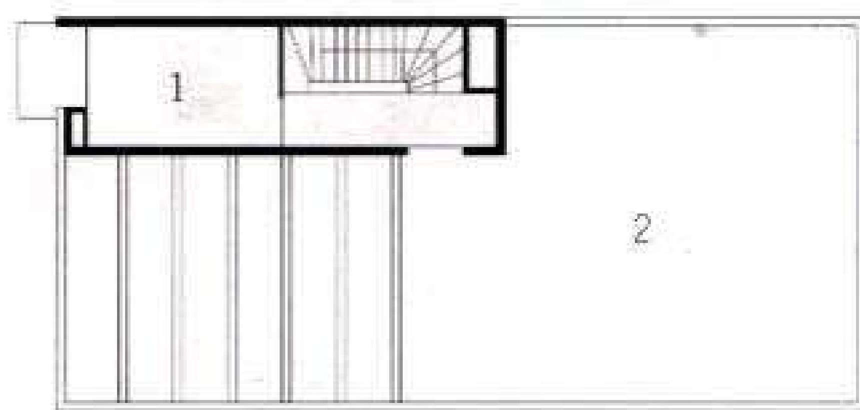
En tant que manifeste de la nouvelle esthétique moderniste, les deux maisons à structure en acier d'Am Rupenhorn, dans Charlottenburg à Berlin, rivalisent avec les premières villas de Le Corbusier. Ce sont deux boîtes rectangulaires blanches, l'une parallèle à la rue, l'autre à angle droit. Bien qu'elles rappellent quelque peu la maison Citrohan que Le Corbusier avait construite à la Weissenhof Siedlung en 1927, elles ont un rapport plus étroit avec leur site, lequel monte depuis la route jusqu'à l'orée d'un bois.

Une façon de venir à bout de la pente eût été de surélever les maisons sur des pilotis à la manière de Le Corbusier, sacrifiant ainsi un accès direct au terrain depuis les principales pièces de vie commune. L'autre solution – les enfoncer dans le sol – eût compromis la pureté des boîtes blanches. La conception résout le problème en créant un terrain artificiel sous forme d'une terrasse pavée, en porte-à-faux au sommet de la pente. Les fonctions de service – cuisine, garage, chambre du chauffeur et entrepôts – sont reléguées sous la terrasse et la quasi-totalité du premier étage au niveau de la terrasse est occupée par une salle de séjour. Les chambres se trouvent à l'étage au-dessus et il y a un jardin sur le toit plat, signalé comme pièce extérieure par une pergola et une corniche flottante inspirée de Le Corbusier. Les maisons présentent quelques différences. Celle située au nord est plus élaborée, munie d'une fente verticale au-dessus de l'entrée principale d'où surgissent de petits balcons, et d'une seconde terrasse, plus basse, sur le côté nord, supportée par un mur de soutènement courbe. Les deux maisons ont une structure en acier léger avec une grille de poteaux identiques qui divise la boîte sur la longueur en deux parties inégales : une zone habitable et une zone de service et de circulation.

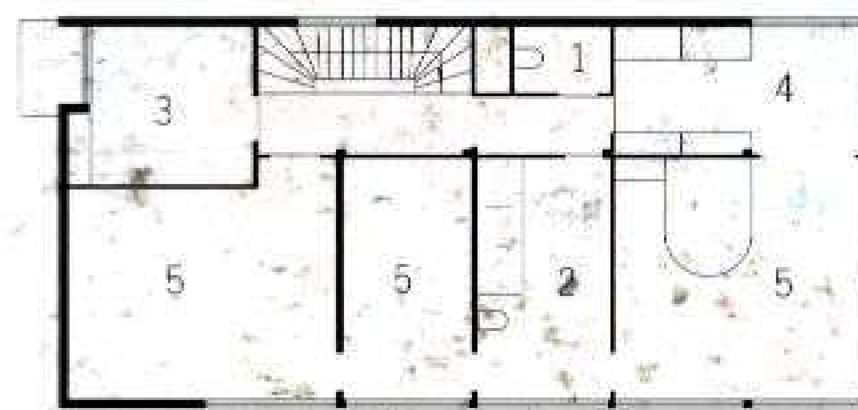
La technologie employée était en avance sur son temps. Des photographies du chantier montrent un site assez propre grâce à des techniques de construction en grande partie sèches. Le mur extérieur est constitué de panneaux de remplissage en béton recouverts de liège pour l'isolation et d'une couche extérieure d'enduit imperméable sur un treillis en acier. Des panneaux en béton préfabriqués sont utilisés pour les planchers, posés entre des solives en acier. Les châssis des fenêtres et portes sont en acier.

Du point de vue de l'espace, les maisons sont simples et rationnelles, dépourvues des qualités sculpturales et dynamiques des villas de Le Corbusier. Mais ce sont plus que de pures prouesses techniques. La salle de séjour de la maison située au nord, par exemple, est très sophistiquée, avec une bibliothèque en alcôve délimitée par deux poteaux, une corniche d'éclairage presque classique, des radiateurs indépendants et d'énormes panneaux coulissants en verre, toute hauteur, ouvrant sur la terrasse.

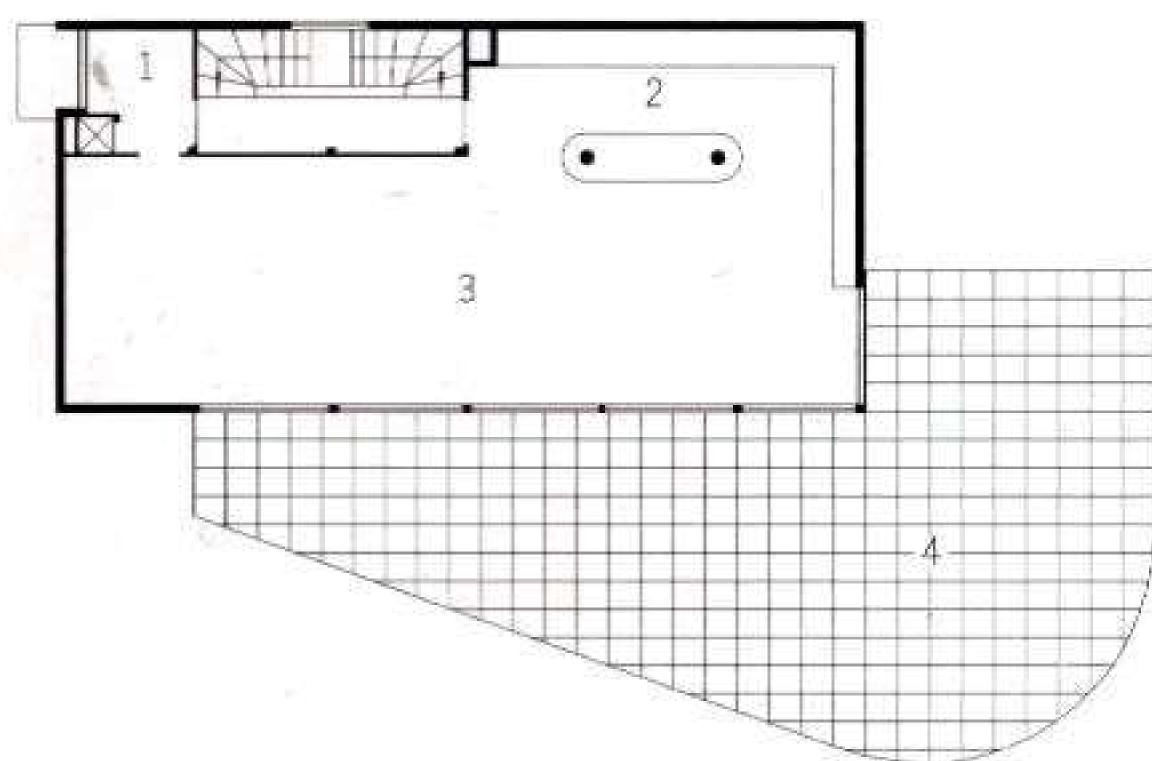
1



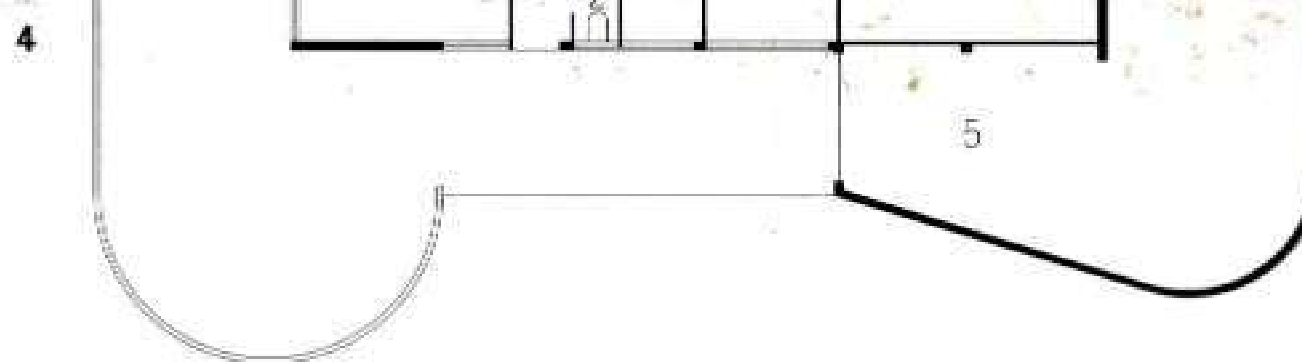
2



3

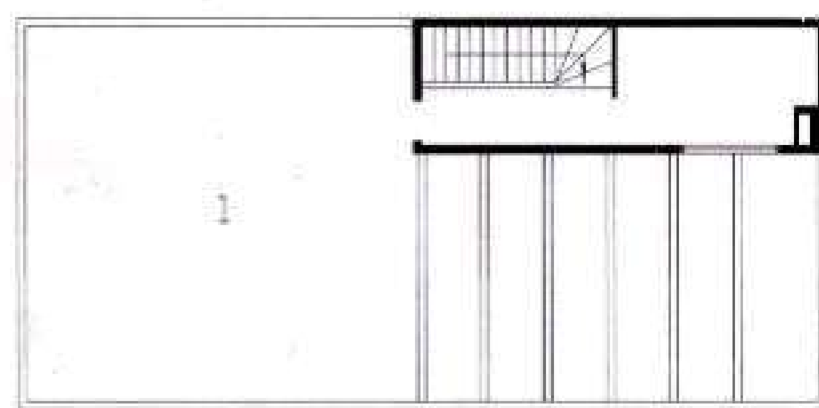


4



0 5 10 m

5



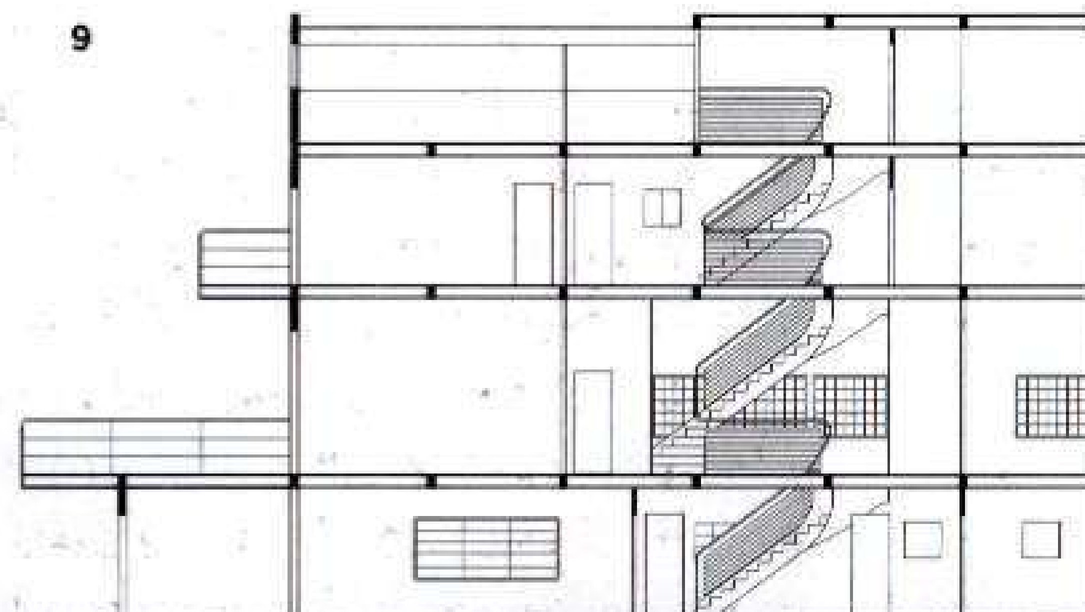
6



7

8

9



0 5 10 m

Maison 1

1 Plan du deuxième étage

1 Chambre
2 Toit-terrasse

2 Plan du premier étage

1 Toilettes
2 Salle de bain
3 Chambre de bonne
4 Dressing
5 Chambres

3 Plan du rez-de-chaussée

1 Office
2 Bibliothèque
3 Aire de vie commune
4 Terrasse

4 Plan du sous-sol

1 Hall
2 Toilettes
3 Buanderie
4 Local technique
5 Garage
6 Espaces de rangement
7 Garde-manger
8 Salle de bain
9 Cuisine
10 Chambre du chauffeur

Maison 2

5 Plan du deuxième étage

1 Toit-jardin

6 Plan du premier étage

1 Toilettes
2 Terrasse
3 Chambre de bonne
4 Chambres
5 Salle de bain
6 Dressing

7 Plan du rez-de-chaussée

1 Hall
2 Toilettes
3 Salle de séjour
4 Terrasse

8 Plan du sous-sol

1 Hall
2 Cuisine
3 Garde-manger
4 Garage
5 Chambre du chauffeur
6 Buanderie
7 Espaces de rangement
8 Local technique
9 Toilettes

9 Coupe A-A



Maison Tugendhat

Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969

Brno, République tchèque, 1928-1930

« La vie ne consiste pas seulement à regarder des murs en onyx et des placages en bois précieux », écrivait en 1931 le critique d'architecture Roger Ginsburger à propos de la maison Tugendhat. Il fut l'un des nombreux critiques qui détestèrent ce qui leur parut être davantage une exposition de meubles qu'une maison. L'énorme salle de séjour ne permettait pas de s'isoler, manquait totalement d'intimité et était dépourvue de murs auxquels accrocher des tableaux. Mais Grete Tugendhat et Fritz, son mari, ne partageaient pas l'avis des critiques. Elle était une intellectuelle, parmi les premiers admirateurs du philosophe Martin Heidegger, et elle aimait l'austérité de la maison, son sérieux absolu. « J'avais toujours voulu une maison moderne, disait-elle, aux espaces généreux et aux formes claires et simples. »

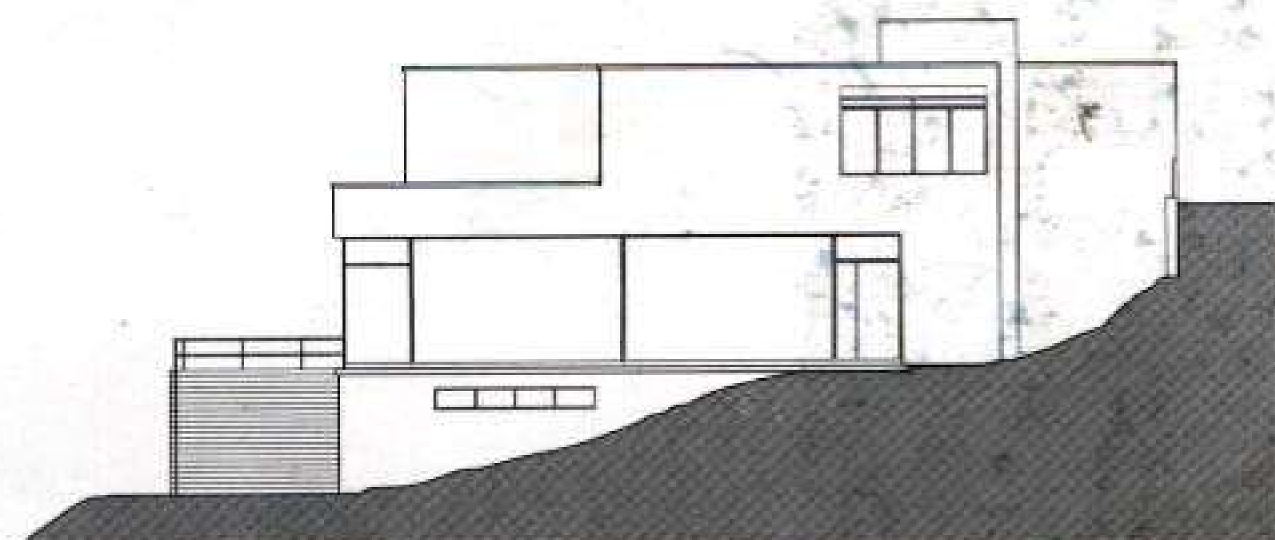
En plan et en coupe, la maison est en réalité plutôt complexe : deux étages, sur un site en pente raide, exposée au sud, avec l'entrée principale à l'étage supérieur. Mais c'est la salle de séjour principale, à l'étage médian, qui en constitue le cœur et à laquelle tout est subordonné. Dans cette pièce, il n'y a pas de différences de niveau ou de hauteur mais seulement une étendue de linoléum blanc auquel répond un plafond plat en plâtre. Sur les côtés sud et est, elle est entourée de murs rectilignes en verre ou plutôt par les vues que l'on a à travers ceux-ci – la première, par-delà le jardin, sur le château de Spielberg qui se dresse sur la colline opposée, la seconde étant une vue rapprochée sur les plantes de l'étroit jardin d'hiver. La pièce est ainsi délimitée et décorée non par des tableaux de paysage mais par la nature elle-même. Les murs fermant les côtés nord et ouest sont plus compliqués, avec des décrochements et des alcôves définissant vaguement différents usages : aire d'entrée, cabinet de travail, bibliothèque, espace réservé au piano à queue.

Au milieu de la pièce, deux objets extraordinaires divisent l'espace de manière plus pratique : une cloison semi-circulaire en bois entoure une table de salle à manger, et un écran en marbre partage le reste de l'espace à peu près en deux. Ce sont là les murs en onyx et les placages en bois précieux qui avaient tant agacé Ginsburger. Leur surface très dessinée est peut-être une version fossilisée de la nature vivante que l'on voit à travers les fenêtres. Ils ont leurs équivalents dans le célèbre pavillon de Barcelone, conçu vers la même époque, tout comme les poteaux cruciformes revêtus d'acier qui divisent l'espace selon une grille carrée. Car c'est un bâtiment à ossature en acier, cachée presque entièrement derrière du plâtre et du stuc.

Deux pans du mur en verre exposé au sud, de cinq mètres chacun, peuvent s'enfoncer dans le plancher au moyen de moteurs électriques. Les ouvertures sont alignées exactement sur les écrans en bois et en onyx. Si bien que ce qui ressemble en plan à un espace « souple » est en réalité divisé en zones distinctes par des poteaux, des écrans, des meubles et des meneaux de fenêtres groupés de manière symétrique. Une porte à l'extrémité ouest du mur sud ouvre sur une terrasse pavée d'où une large volée de marches descend dans le jardin.

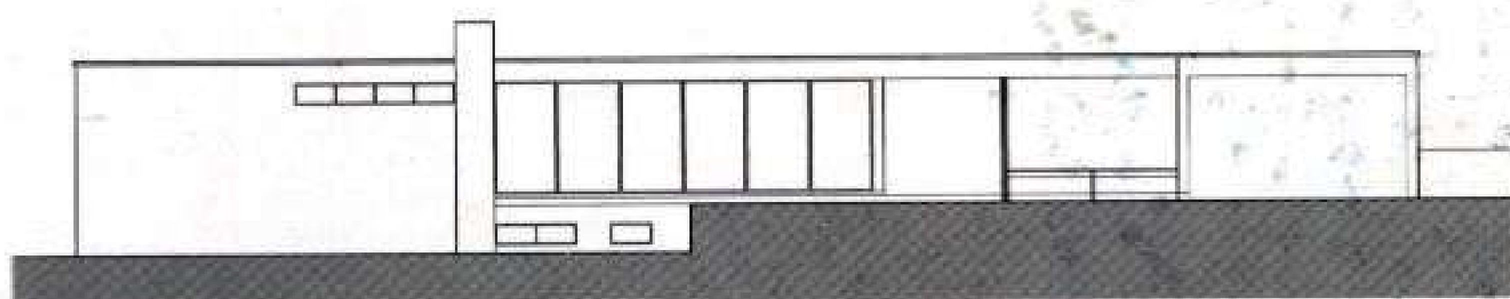
Lors de la construction de la maison, un grand saule se dressait près du bas de ces marches, en face ou presque de la salle à manger. Cet arbre n'existe plus mais il figurait sur les plans et faisait sans aucun doute partie du projet : il était le pivot naturel et vivant de toute la composition. La maison Tugendhat est désormais conservée comme monument historique et musée.

1



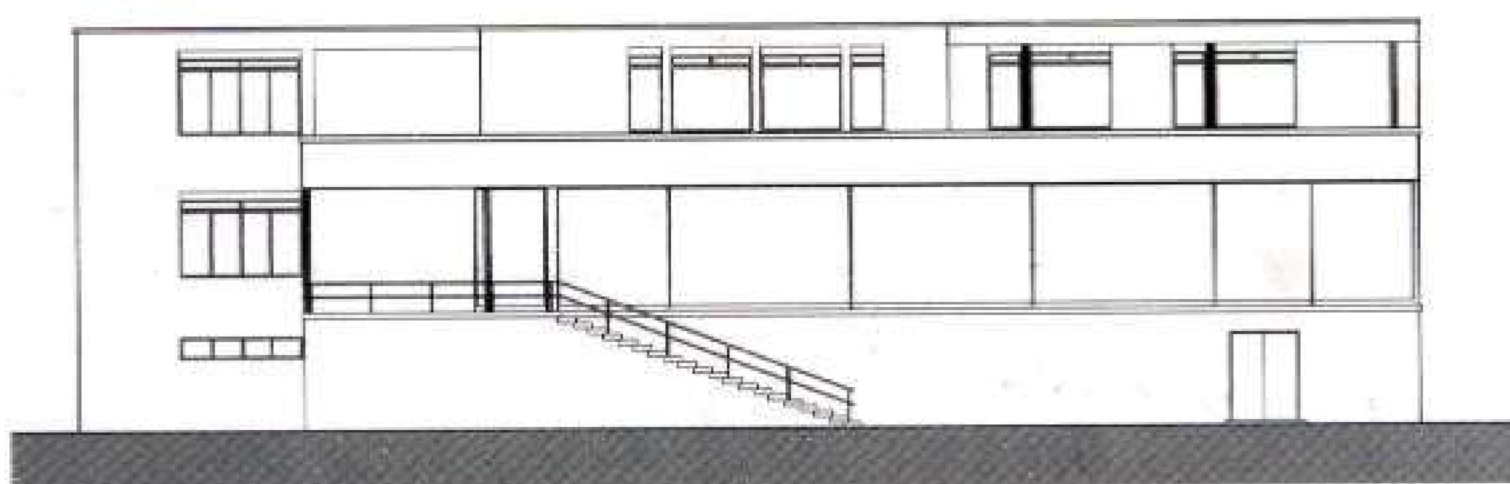
1 Élévation est

2



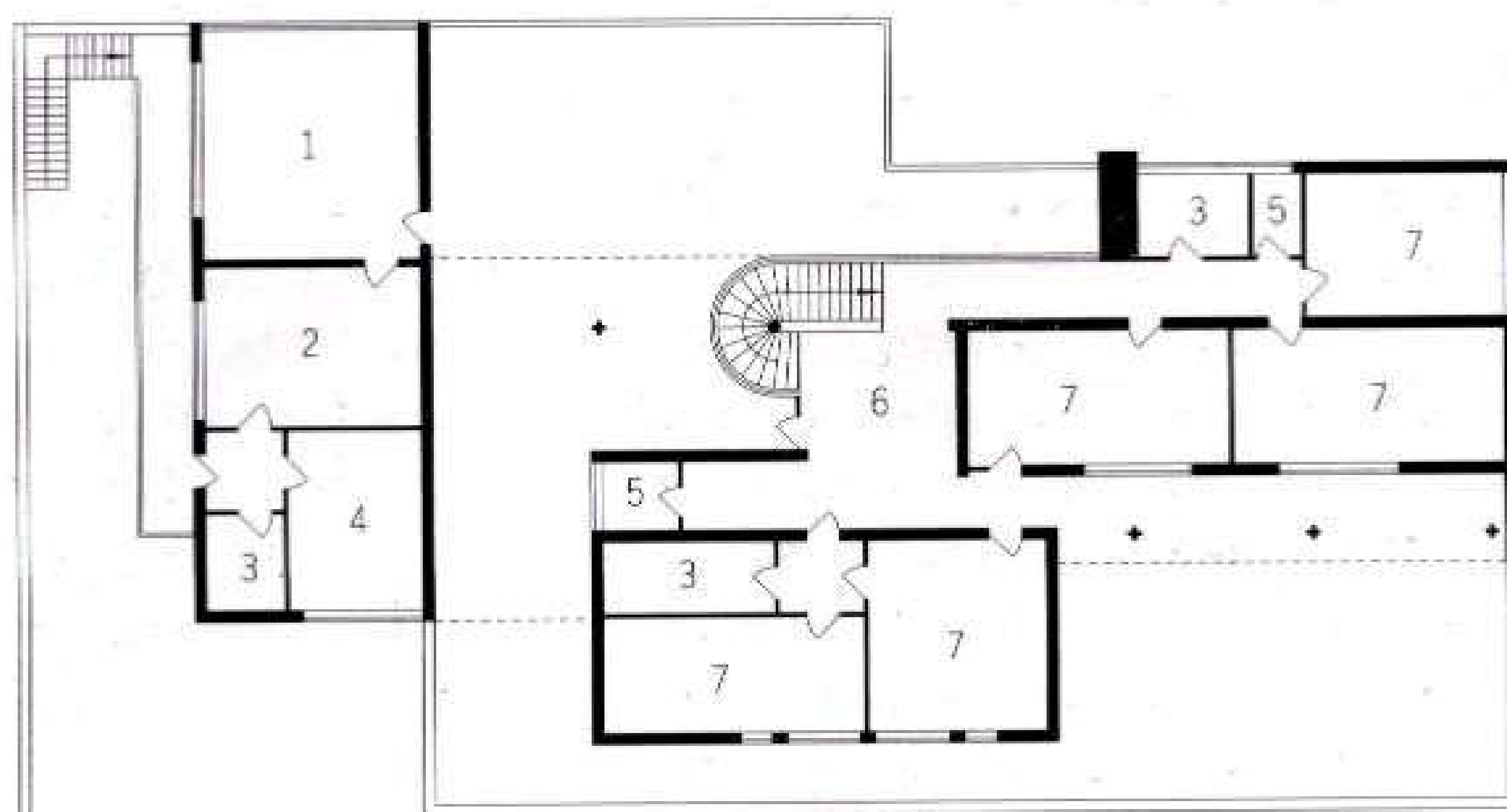
2 Élévation nord

3



3 Élévation sud

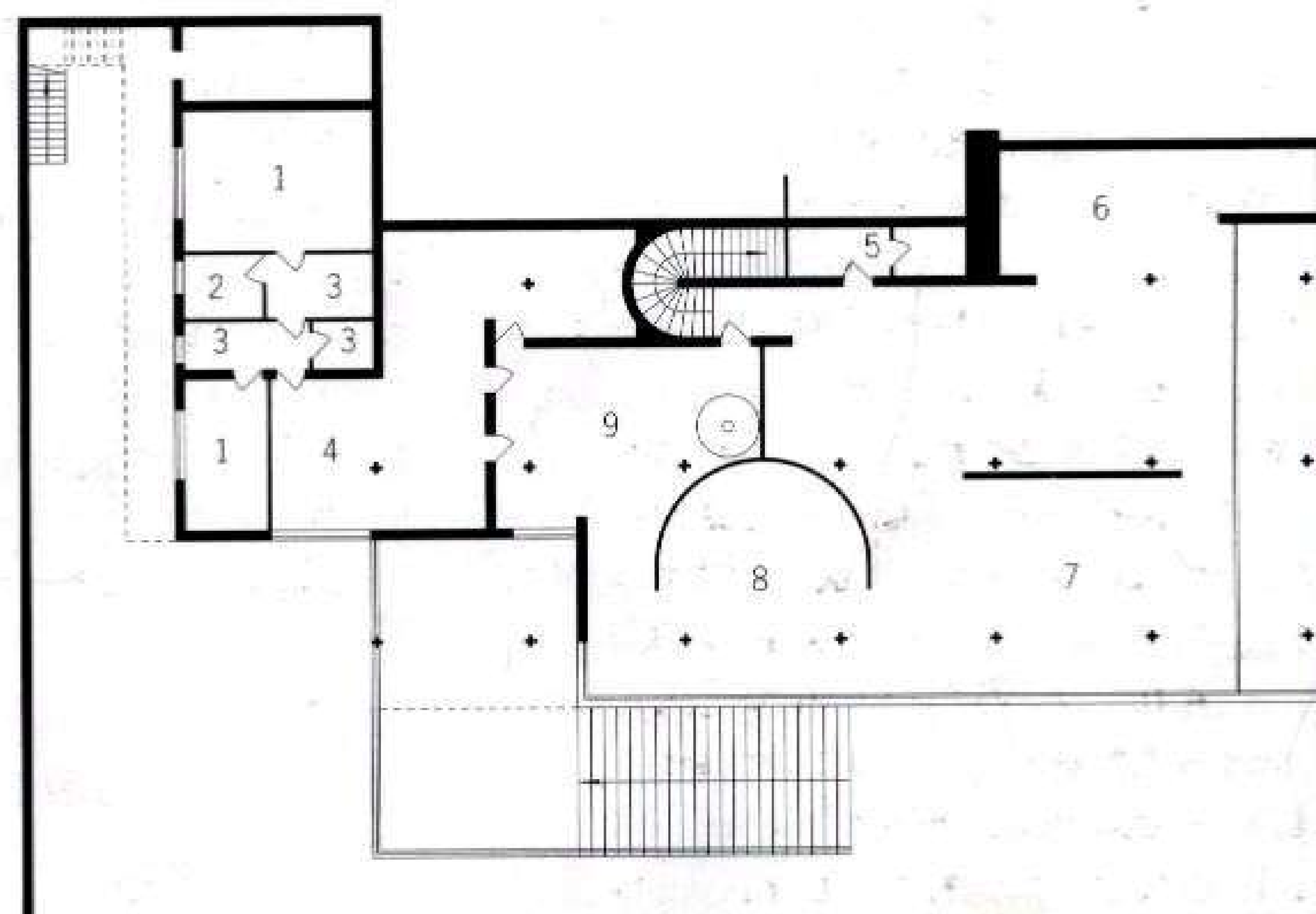
4



4 Plan du deuxième étage

1 Garage
2 Espace de rangement
3 Salles de bain
4 Chambre du chauffeur
5 Toilettes
6 Entrée
7 Chambres

5



5 Plan du premier étage

1 Offices
2 Salle de bain
3 Réserves
4 Cuisine
5 Toilettes
6 Cabinet de travail
7 Espace de séjour
8 Espace pour les repas
9 Pièce de service



0 5 10 m





Villa Savoye

Le Corbusier, 1887-1965

Poissy, France, 1931

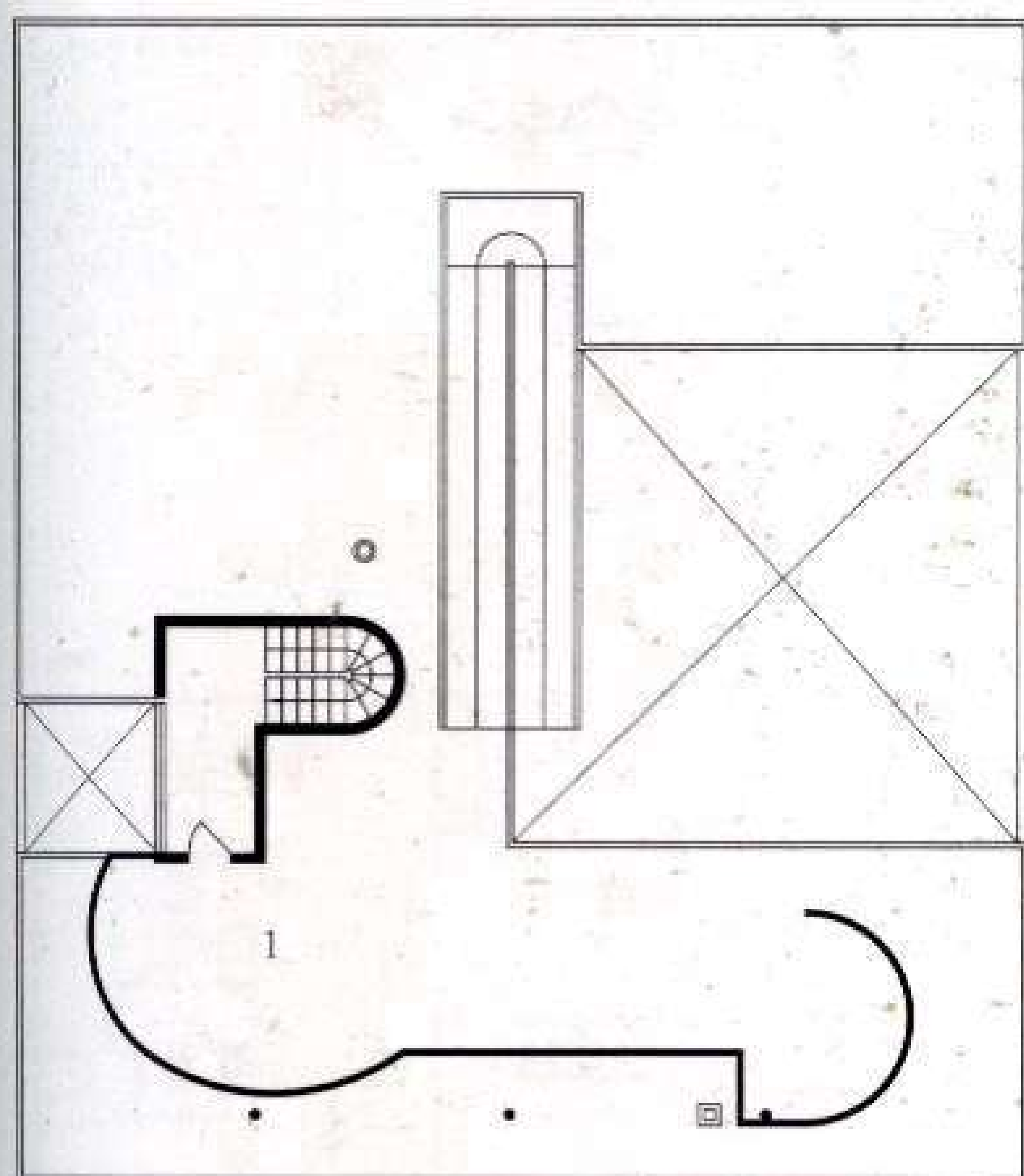
La dernière et la plus réussie des villas puristes, la villa Savoye, fut conçue pour mettre en scène les inventions que Le Corbusier avait expérimentées et affinées dans une dizaine de projets précédents. Les « Cinq points » qu'il avait définis comme étant ceux de la « nouvelle architecture » – pilotis, toit-jardin, plan libre, fenêtre en longueur, façade libre – sont tous présents, plus deux autres : une rampe de circulation et un rayon de braquage pour les voitures. Ces éléments sont composés avec l'apparente facilité d'un maître en pleine possession de son art. Après cette réalisation, Le Corbusier se tournera vers de nouveaux travaux et de nouvelles visions.

Avec un client riche, à l'esprit ouvert, et un site libre de toute contrainte, les conditions étaient propices à la réalisation d'un chef-d'œuvre. C'était la première fois qu'il était donné à Le Corbusier de concevoir une grande villa, vraiment autonome, dégagée de tous les côtés. La distribution fondamentale des formes et des espaces est très simple : une boîte de faible profondeur, presque carrée en plan, est percée de longues fenêtres sur les quatre côtés et hissée sur pilotis. Les dimensions de la boîte sont dictées par deux facteurs fixes : l'inclinaison maximale de la rampe de circulation et le rayon de braquage minimum d'une voiture. Tels les objets dans un tableau puriste, la rampe et le rayon de braquage devaient être inclus dans le cadre suggéré par la boîte. Cette contrainte compliqua l'élaboration du projet, qui dépassa largement le budget (situation normale pour Le Corbusier). On dut faire des coupes. Le mur écran incurvé qui abrite le solarium sur le toit et confère à la villa l'allure d'un bateau est tout ce qui reste de l'enfilade de pièces attenantes à la chambre de maître au deuxième étage du plan initial.

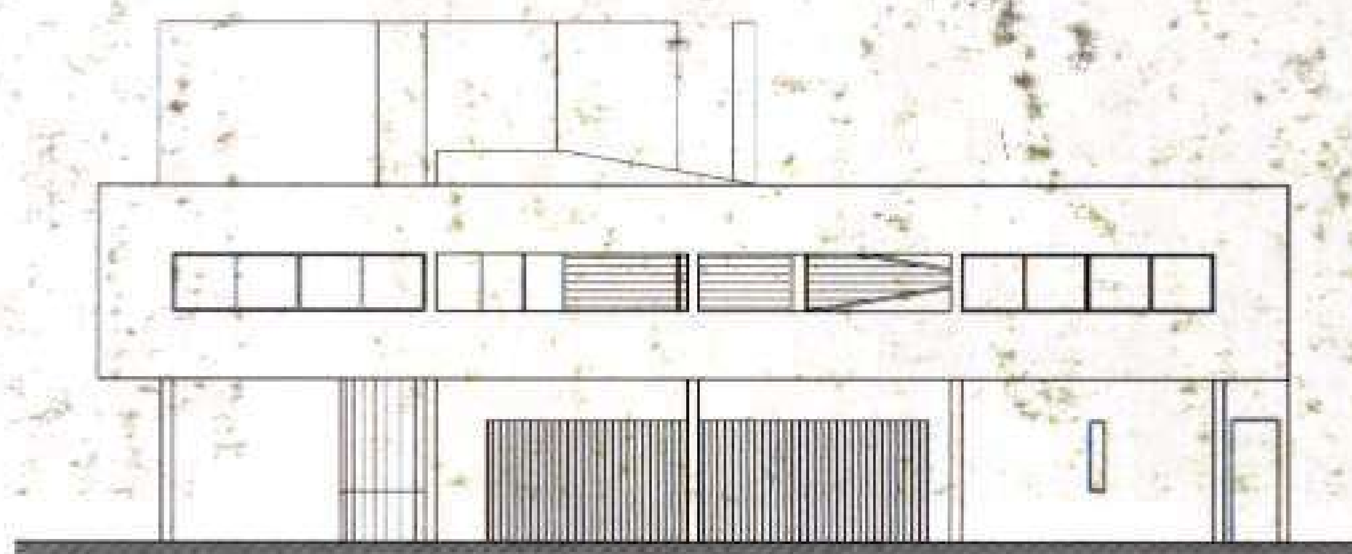
Il est remarquable que la partie fermée et habitable du bâtiment final soit si réduite. Si l'on ne prend pas en compte le garage et les chambres des domestiques au rez-de-chaussée, le logement se réduit tout au plus à un salon, trois chambres, un boudoir, deux salles de bain et une cuisine. Toutes ces pièces sont sur un seul niveau, le *piano nobile*, le reste de l'espace étant dans sa plus grande partie consacré à la terrasse, traitée comme une pièce sans toit, et à un prolongement du boudoir, recouvert d'un toit mais ouvert sur la terrasse.

C'est la façon magistrale dont les espaces sont combinés qui rend ce projet si fascinant. La rampe en est le pivot. Elle s'élève en deux paliers depuis le hall d'entrée en verre jusque sur la terrasse, puis en deux paliers encore jusqu'au solarium. Son compagnon, l'escalier en colimaçon, bien que superbe, est réservé au service et est un raccourci. Pour bien apprécier les espaces, il faut emprunter la rampe avec lenteur, au rythme cérémoniel d'une procession. Maints détails charmants augmentent le plaisir du parcours : le carrelage en diagonale du sol du hall d'entrée, le mur entièrement vitré qui sépare et unit le salon et la terrasse, la banquette carrelée dans la salle de bains de Mme Savoye, la cage d'escalier en forme de cheminée de bateau et la fenêtre sans vitre de l'écran du solarium qui termine le trajet au sommet de la rampe d'où l'on a une vue parfaitement cadrée sur la vallée de la Seine au loin.

Malgré de nombreuses tentatives pour réduire les coûts, la facture des entrepreneurs atteignit finalement le double des estimations initiales. Le bâtiment pâtit également de nombreuses imperfections dont le client se plaignit durant des années. Aujourd'hui, l'état de la villa est meilleur qu'il ne le fut jamais depuis les années 1930 et elle est devenue un lieu de pèlerinage pour les architectes du monde entier.



1

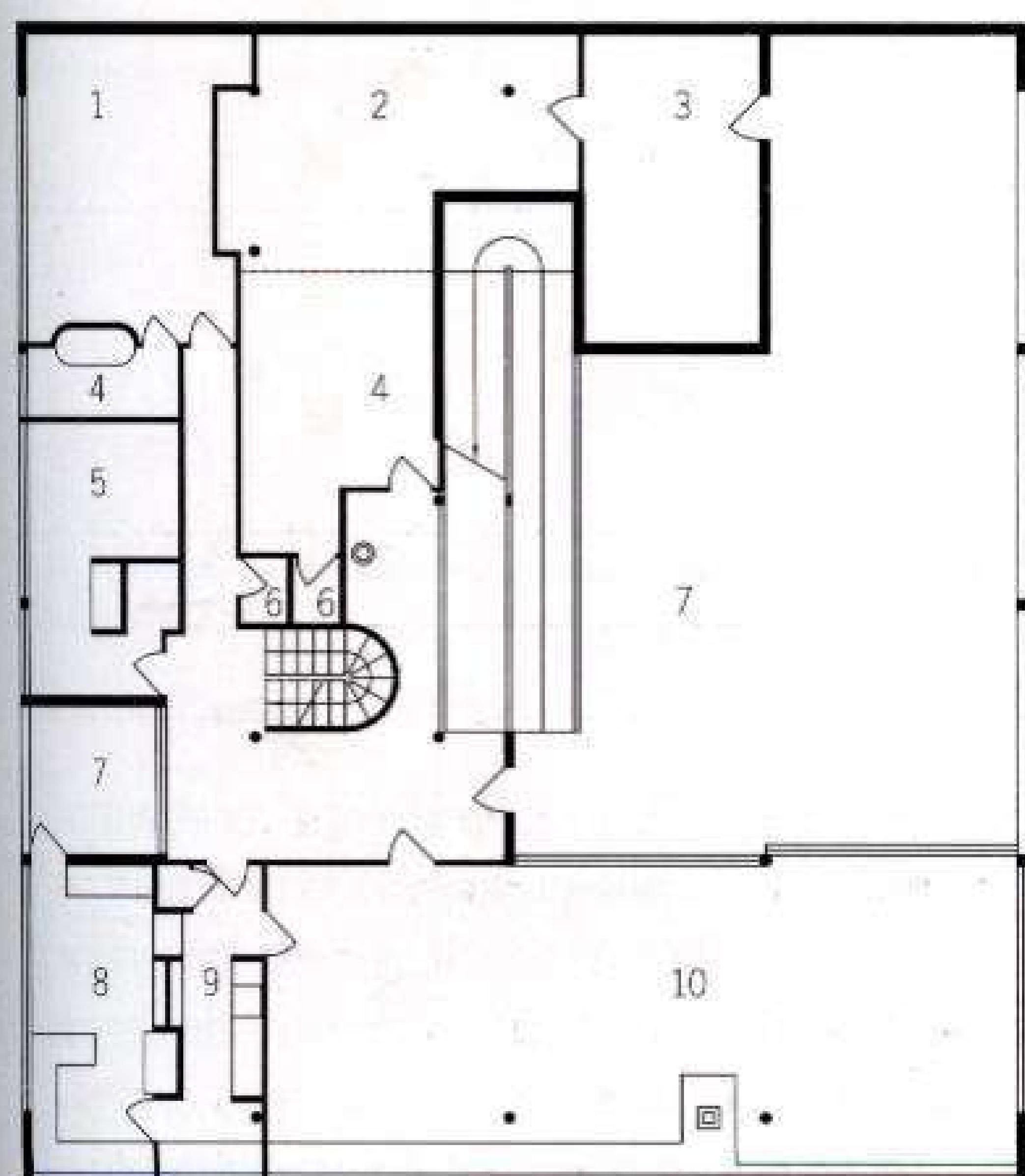


2

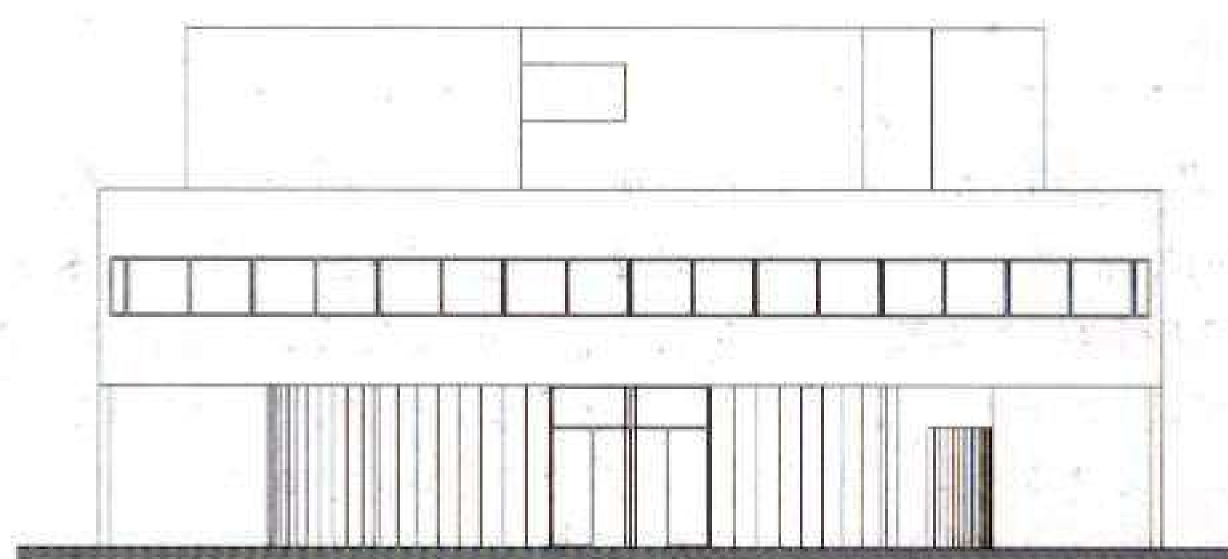
1 Plan du deuxième étage

1 Terrasse solarium

2 Élévation nord-est



3

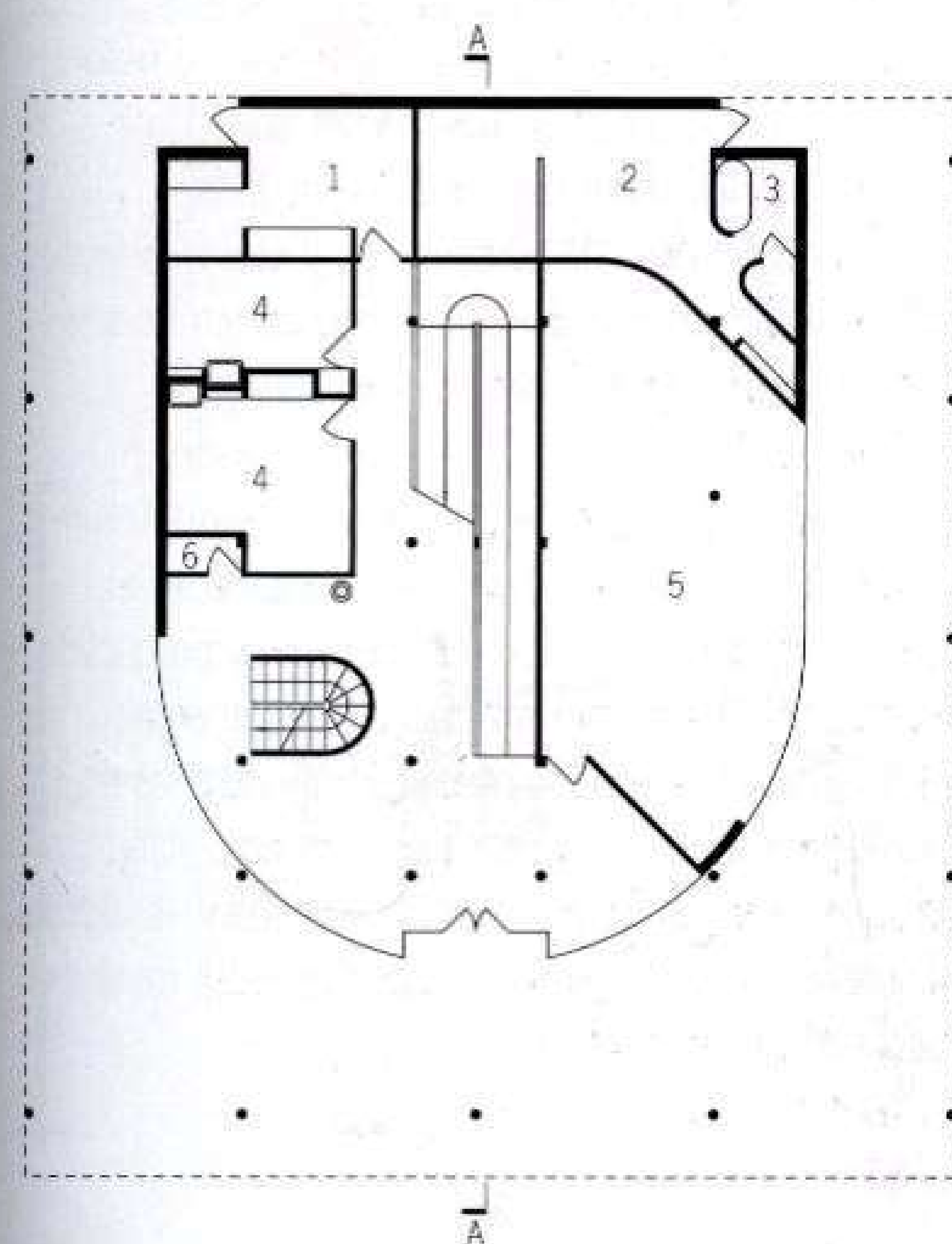


4

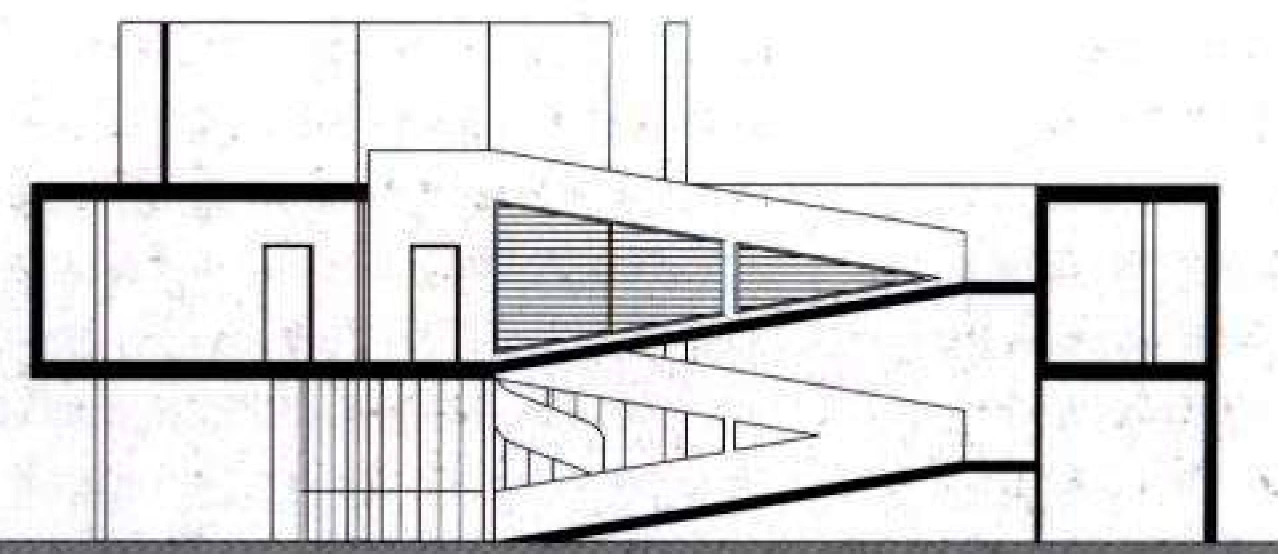
3 Plan du premier étage

1 Chambre du fils
2 Chambre de Mme Savoye
3 Boudoir
4 Salle de bain
5 Chambre d'amis
6 Toilettes
7 Terrasses
8 Cuisine
9 Garde-manger
10 Salon

4 Élévation sud-est



5



6

5 Plan du rez-de-chaussée

1 Buanderie
2 Chambre du chauffeur
3 Salle de bain attenante
4 Chambres de bonne
5 Garage
6 Toilettes

6 Coupe A-A



Maison Aluminaire

Alfred Lawrence Kocher, 1885-1969, et Albert Frey, 1903-1998

Syosset (Plainview), New York, États-Unis, 1930-1931

Aux États-Unis, au milieu du siècle dernier, de nombreux architectes rêvaient de concevoir une maison absolument moderne, bon marché et standardisée, appropriée à la production en série. La plupart des projets restèrent à l'état de prototypes mais quelques-uns, telles la Packaged House de Konrad Wachmann et la maison Wichita de Buckminster Fuller (voir p. 104-105), sont entrés dans l'histoire en raison de l'originalité de leur plan et de la réputation éminente de leur concepteur. La maison Aluminaire n'est peut-être pas aussi célèbre qu'elle le devrait, étant l'un des premiers exemples de ce type d'architecture.

Elle fit sa première apparition sous forme de prototype, à l'échelle 1, à l'exposition du cinquantième anniversaire de la New York Architectural League qui se tint au Grand Central Palace en avril 1931. Si l'on en croit ses contemporains, ce fut le seul projet intéressant dans une exposition plutôt terne.

Lorsque celle-ci prit fin, l'architecte Wallace Harrison acheta la maison pour son propre usage, la démonta puis la remonta sur sa propriété de Long Island. L'année suivante, Henry Russell Hitchcock et Philip Johnson décidèrent d'en présenter des photographies et des dessins dans leur célèbre exposition sur le Style international au Museum of Modern Art, à New York. C'était l'une des deux seules maisons américaines présentes dans l'exposition, l'autre étant la Lovell Health House de Richard Neutra (voir p. 68-69).

Mais cette maison était-elle vraiment américaine ? Son concepteur, Albert Frey, un émigré suisse, avait travaillé pour Le Corbusier à Paris entre 1928 et 1930 et produit un ensemble complet de plans d'exécution pour la villa Savoye (voir p. 80-81). Cela explique l'origine de certaines particularités d'Aluminaire. Les six poteaux, qui en sont les seuls supports verticaux, rappellent beaucoup le concept de la maison Dom-ino de Le Corbusier ; le rez-de-chaussée est ouvert sur le devant, laissant voir deux des poteaux sous forme de pilotis ; il y a un toit-jardin partiellement couvert ; les murs sont tous non porteurs ; et les fenêtres sont en rubans continus, sauf pour ce qui est du mur tout en verre sur un côté de la salle de séjour en double hauteur. Toutes ces caractéristiques viennent du répertoire puriste de Le Corbusier.

L'associé de Frey, A. Lawrence Kocher, était un Californien ayant une formation d'architecte mais qui était également enseignant et journaliste. Il était l'administrateur d'*Architectural Record*, un magazine dans lequel la maison Aluminaire eut naturellement la vedette. Un article qu'il écrivit sur la planification urbaine de l'habitat de banlieue était illustré par un dessin axonométrique montrant des maisons Aluminaire groupées selon divers agencements. On aurait pu facilement confondre ce dessin avec celui de la cité ouvrière de Pessac de Le Corbusier, terminée en 1929.

Mais, sur un point bien précis, la maison Aluminaire n'est pas corbuséenne : comme son nom l'indique, elle est en métal et non en béton. L'ossature est en aluminium et en acier léger tandis que les murs extérieurs sont faits de panneaux d'isolation couverts de minces feuilles d'aluminium ondulé sur une structure en bois. L'aluminium était un matériau relativement nouveau à l'époque et l'idée d'une maison en métal – telle une voiture – lui conférait l'allure futuriste nécessaire pour attirer la publicité et, peut-être, des investissements pour sa production. Ses concepteurs avaient calculé qu'elle serait économique si on en produisait des dizaines de milliers. Il n'en fut rien, évidemment. Mais la maison existe toujours, soigneusement restaurée sur le campus Central Islip du New York Institute of Technology.

1 Plan du deuxième étage

1 Salle de séjour
2 Bibliothèque
3 Pelouse
4 Terrasse

2 Plan du premier étage

1 Salle de séjour
2 Salle à manger
3 Chambre
4 Cuisine
5 Salle de gymnastique
6 Salle de bain

3 Plan du rez-de-chaussée

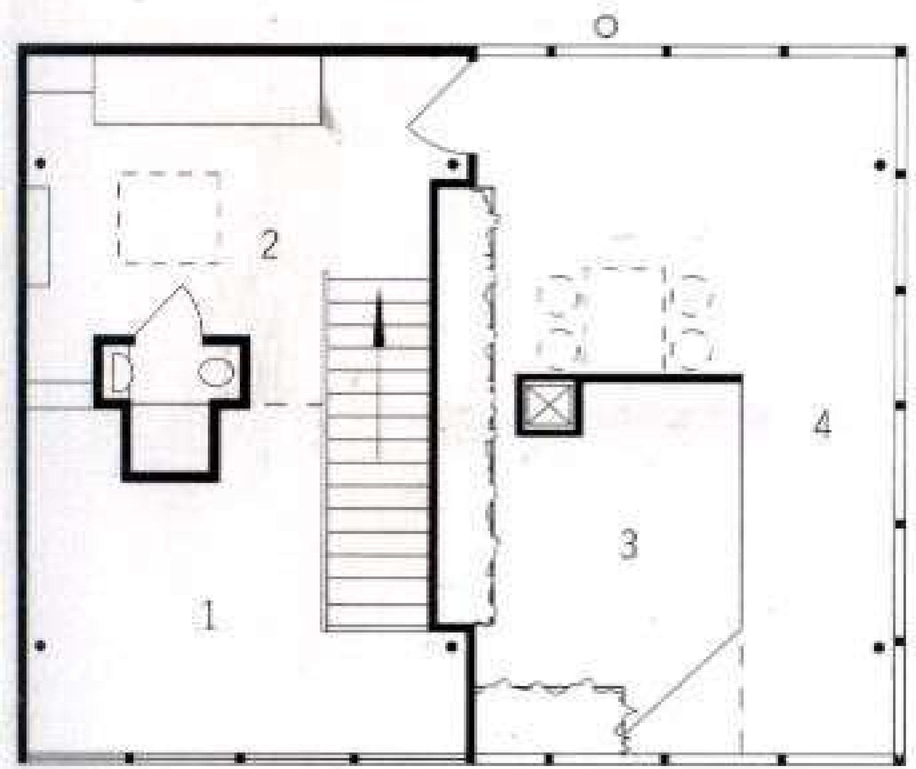
1 Garage
2 Hall
3 Espace de rangement
4 Chaufferie
5 Porche

4 Élévation ouest

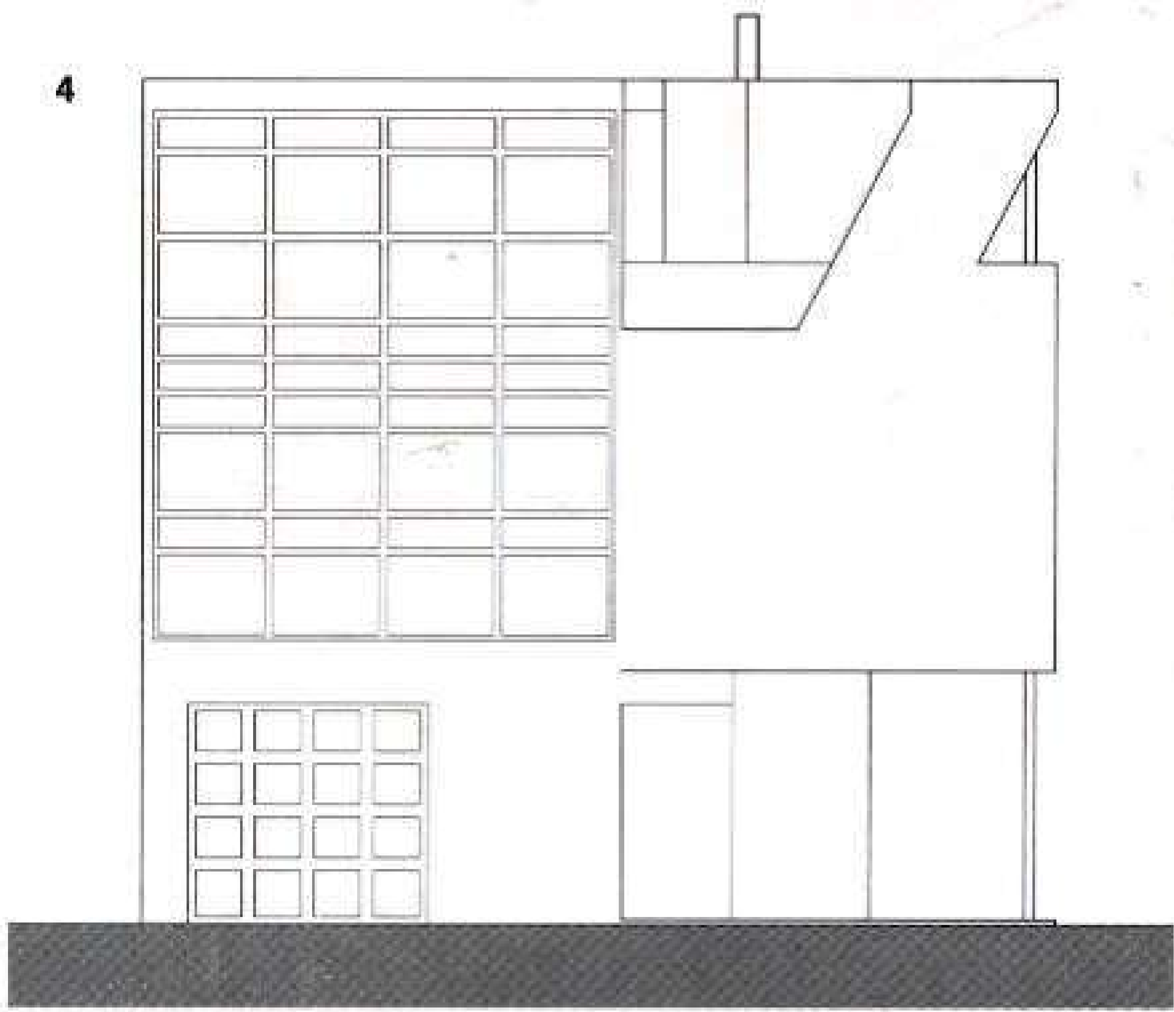
5 Élévation est

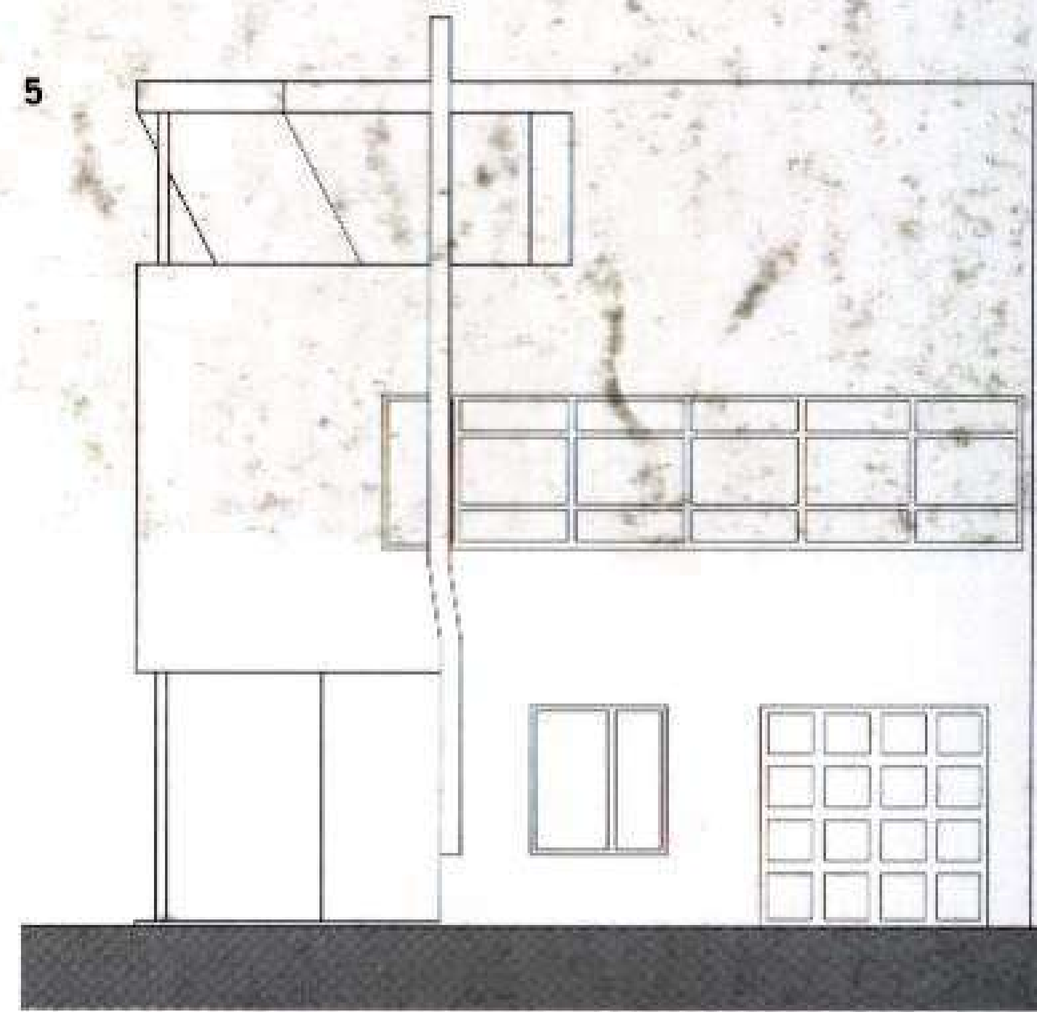
6 Élévation sud

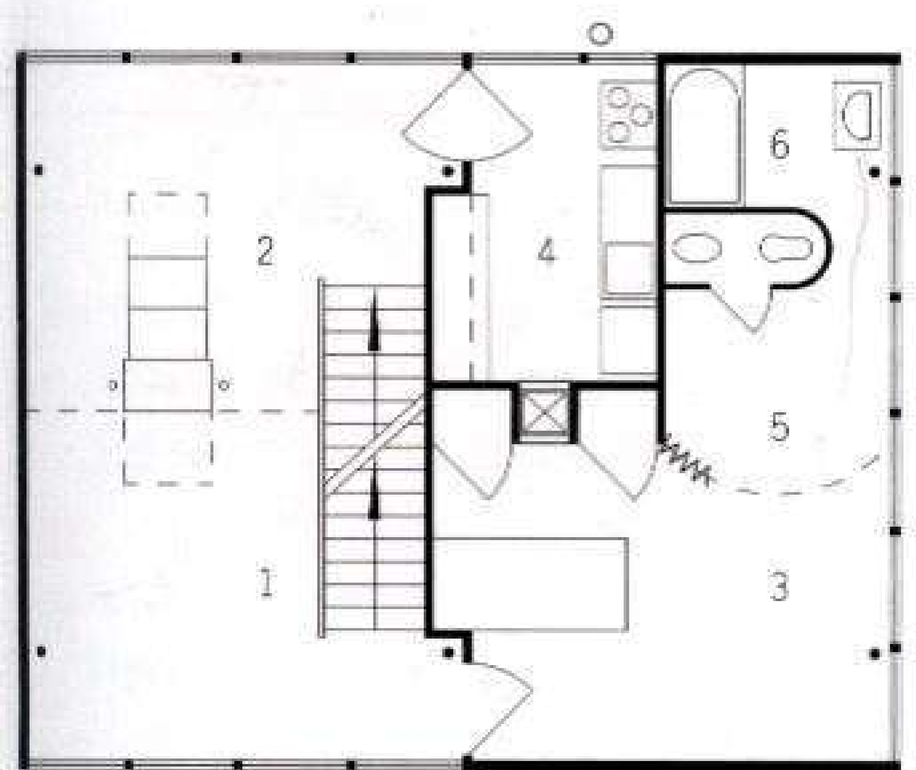
7 Coupe A-A



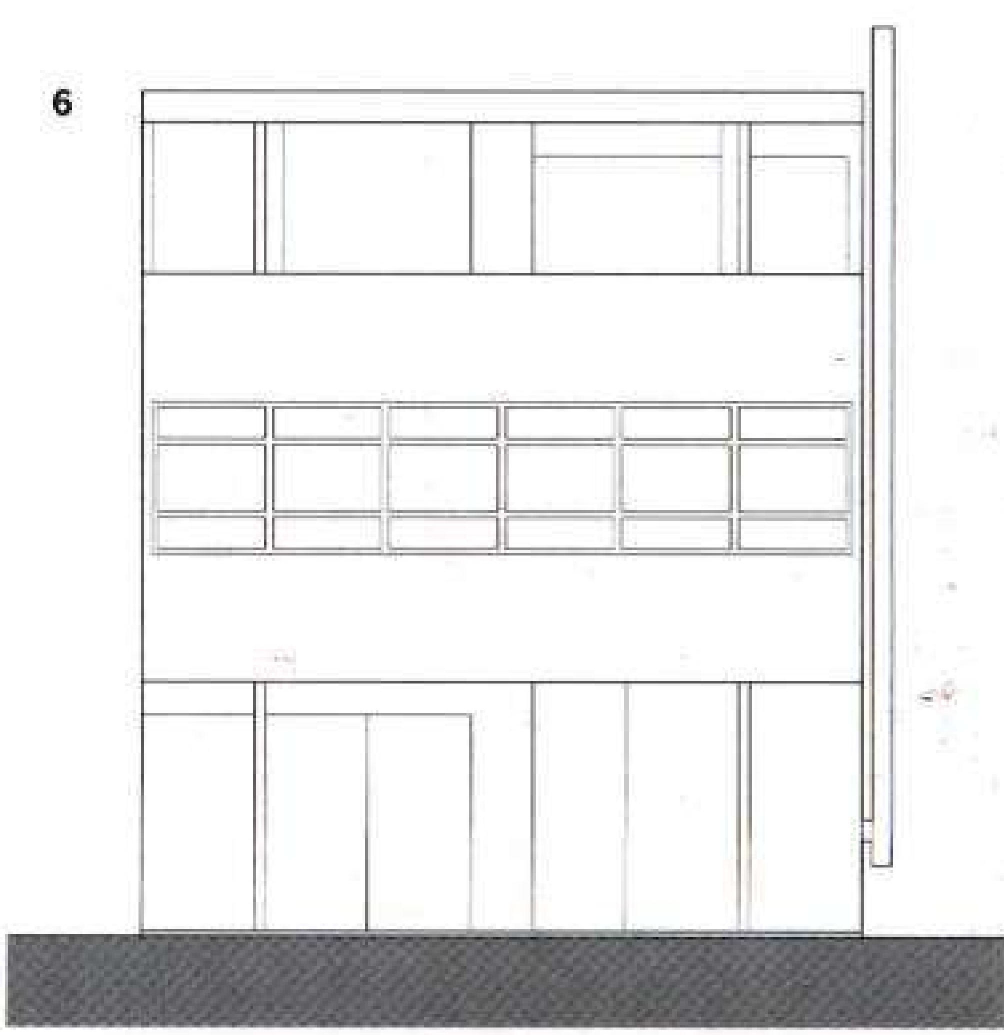
1

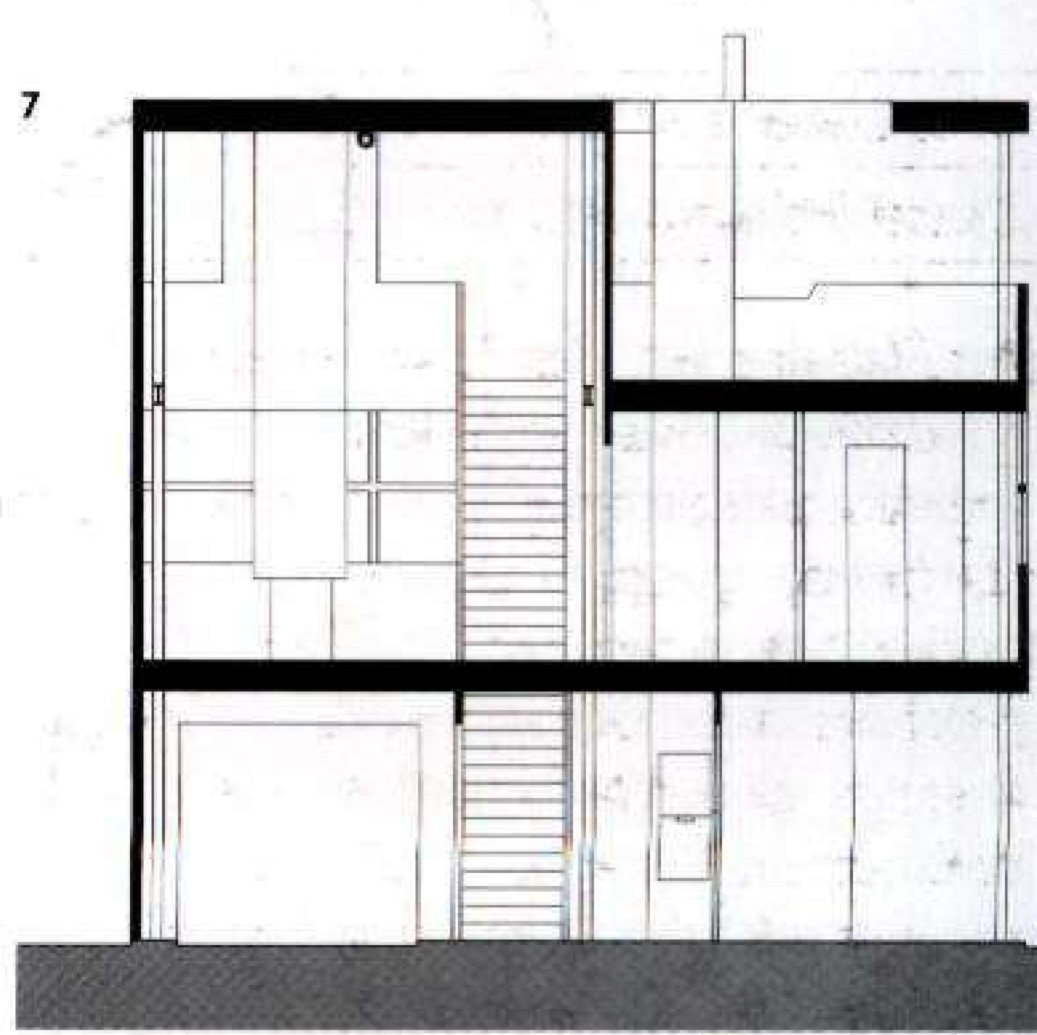


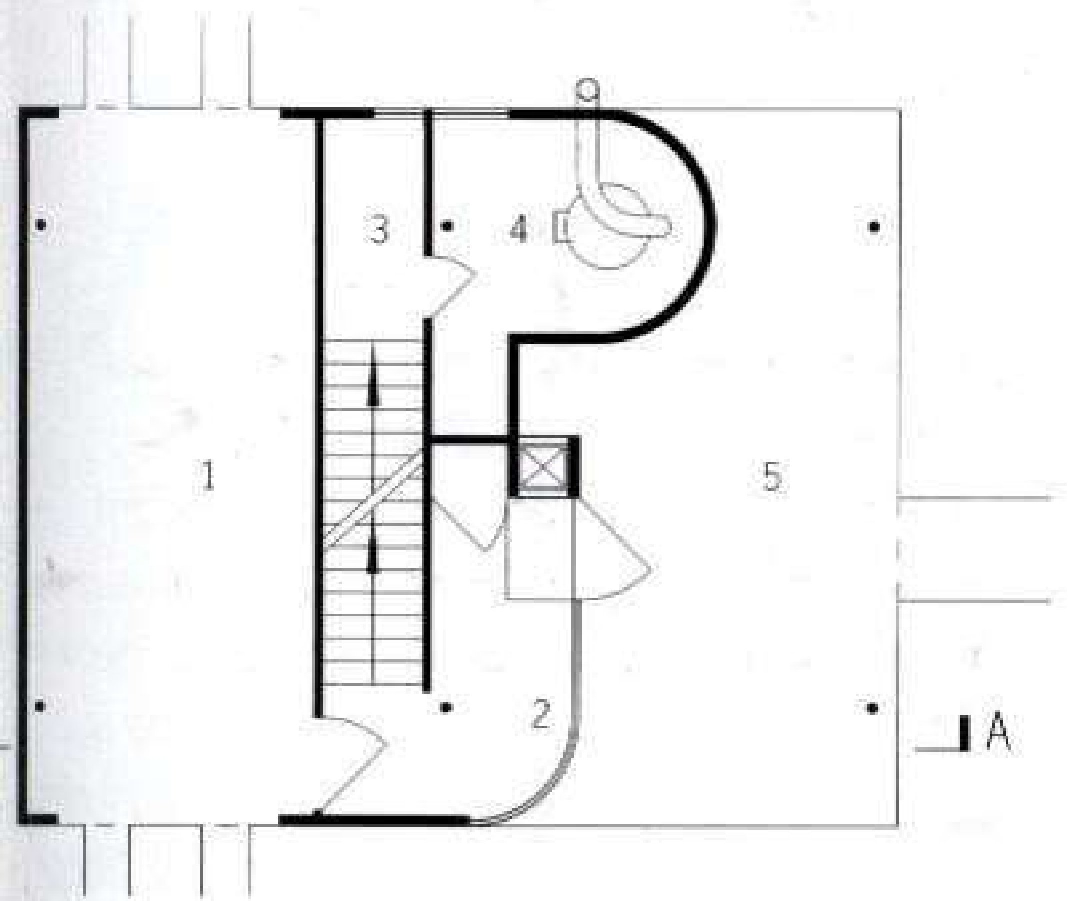




2







3



0 5 10 m



Maison Schminke

Hans Scharoun, 1893-1972

Löbau, Allemagne, 1932-1933

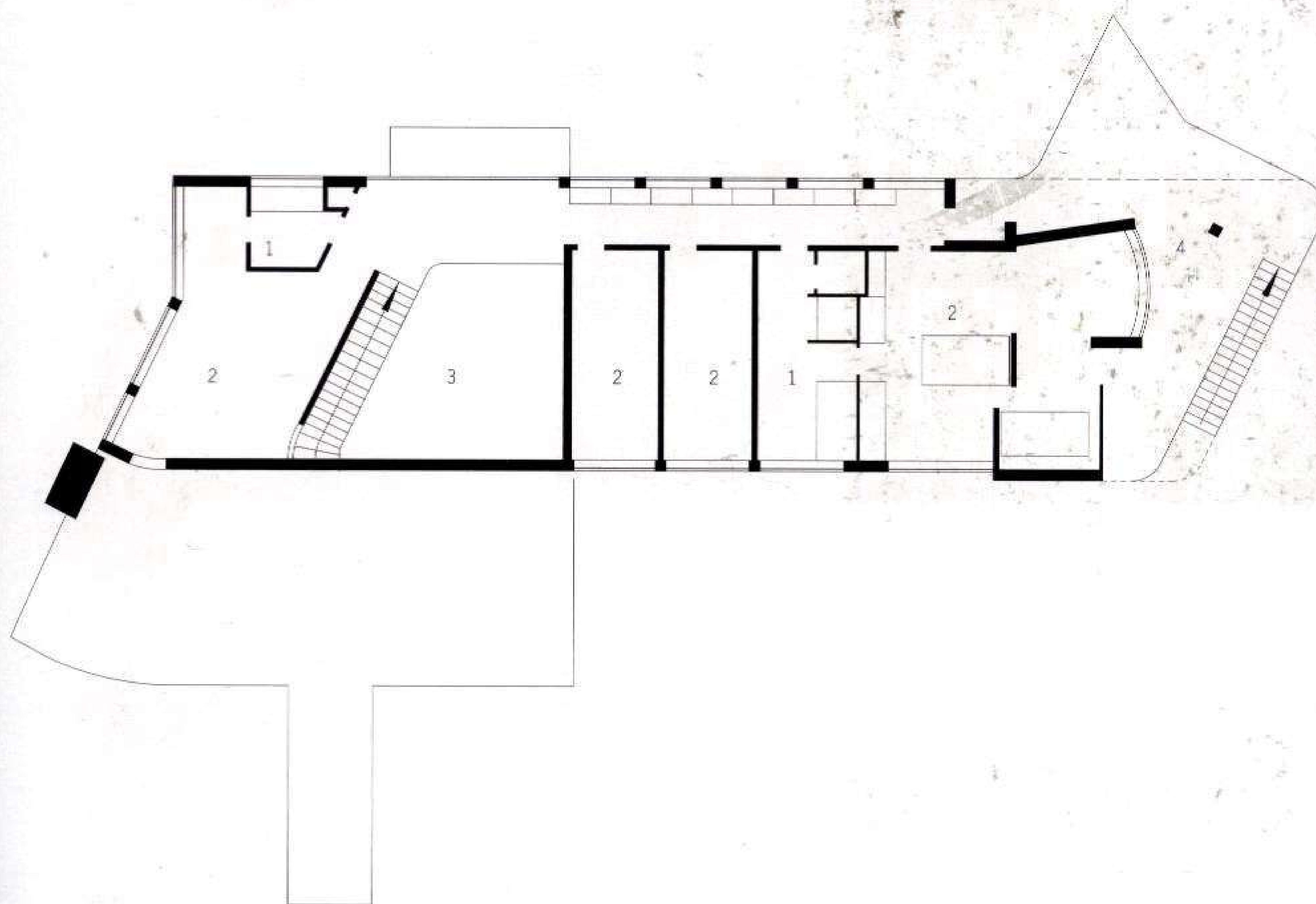
Hans Scharoun pensait que la forme et l'espace architecturaux devaient découler des desiderata du client et des particularités du site. En un sens, c'était ce que croyaient tous les modernistes allemands des années 1920 et 1930. Mais le mouvement commençait à se diviser en deux courants. L'un, représenté par Mies van der Rohe, tendait vers l'abstraction et l'universel, c'est-à-dire vers un rapport plus lâche entre la forme et la fonction et une volonté de dominer de site. L'autre, représenté par Scharoun et son mentor Hugo Häring, considérait les bâtiments comme des organismes qui se développaient en s'ajustant à leur environnement fonctionnel et physique. La maison Schminke, qui clôt la première phase de la carrière de Scharoun, représente aussi une étape importante de l'évolution du modernisme « organique ».

Le site jouxtait l'usine de pâtes alimentaires du client, à la périphérie de Löbau, en Allemagne. La vue, dirigée vers le nord, à l'opposé de l'usine, donnait sur une pente au bas de laquelle une route longeait la bordure orientale du terrain, légèrement en angle par rapport à l'axe nord-sud. Les conditions imposées par le site furent déterminantes pour la conception du projet. La vue au nord présentait un dilemme. De quel côté la maison devait-elle être orientée – vers le soleil (et l'usine) ou vers la vue ? Scharoun décida que les principales pièces d'habitation de la maison devaient jouir à la fois du soleil et de la vue. Cela lui inspira une forme longue et étroite avec des fenêtres sur les deux côtés, exposées précisément au sud et au nord. La maison était par conséquent placée en angle par rapport à la bordure orientale du terrain, ce qui donna à Scharoun l'occasion de réaliser l'un de ses coups préférés : l'introduction d'un angle obtus (de 26 degrés en l'occurrence) dans le plan.

Cet angle confère au bâtiment son dynamisme. Les extrémités est et ouest de la maison sont en biais mais, plus important, l'escalier principal, qui s'élève directement depuis l'entrée dans un hall en double hauteur, l'est également. La forme de cet escalier agit comme un geste de bienvenue, indiquant le grand carré qui ouvre sur la salle de séjour. Les fenêtres sud de cette dernière forment un ruban horizontal relativement étroit qui laisse entrer le soleil tout en le maîtrisant. Du côté nord de la pièce, où il n'y a aucun risque d'accumulation inconfortable de chaleur solaire, un haut mur en verre ouvre sur une terrasse d'où l'on embrasse le panorama. À son extrémité est, la salle de séjour fait un coude vers la gauche pour se transformer en solarium vitré, sur le côté sud duquel se trouve une petite serre, ou jardin d'hiver. Le solarium est entouré par la terrasse qui surplombe le terrain en pente. Au-dessus, la chambre principale est pourvue d'une grande terrasse protégée par un vaste toit en porte-à-faux soutenu par un unique poteau en acier. Trois volées de marches relient les terrasses entre elles et au jardin, suivant un angle identique à celui de l'escalier principal.

Que Scharoun ait passé son enfance dans le port de Bremerhaven pourrait expliquer pourquoi la maison Schminke ressemble à ce point à un bateau. Les terrasses pourraient être des ponts ; les escaliers extérieurs, avec leurs mains courantes en métal, ressemblent à ceux qui descendent dans les cabines ; et les angles arrondis de la maison semblent avoir été taillés ou profilés dans des feuilles d'acier. Il y a même un hublot dans le mur latéral du hall d'entrée. Dans l'œuvre ultérieure de Scharoun, après la guerre, le thème maritime se fit plus discret tandis que la méthode de conception organique se radicalisait. Au début des années 1960, les deux courants du modernisme étaient devenus deux styles totalement différents, parfaitement illustrés par deux bâtiments berlinois érigés presque côte à côte : la Galerie nationale de Mies et la Philharmonie de Scharoun.

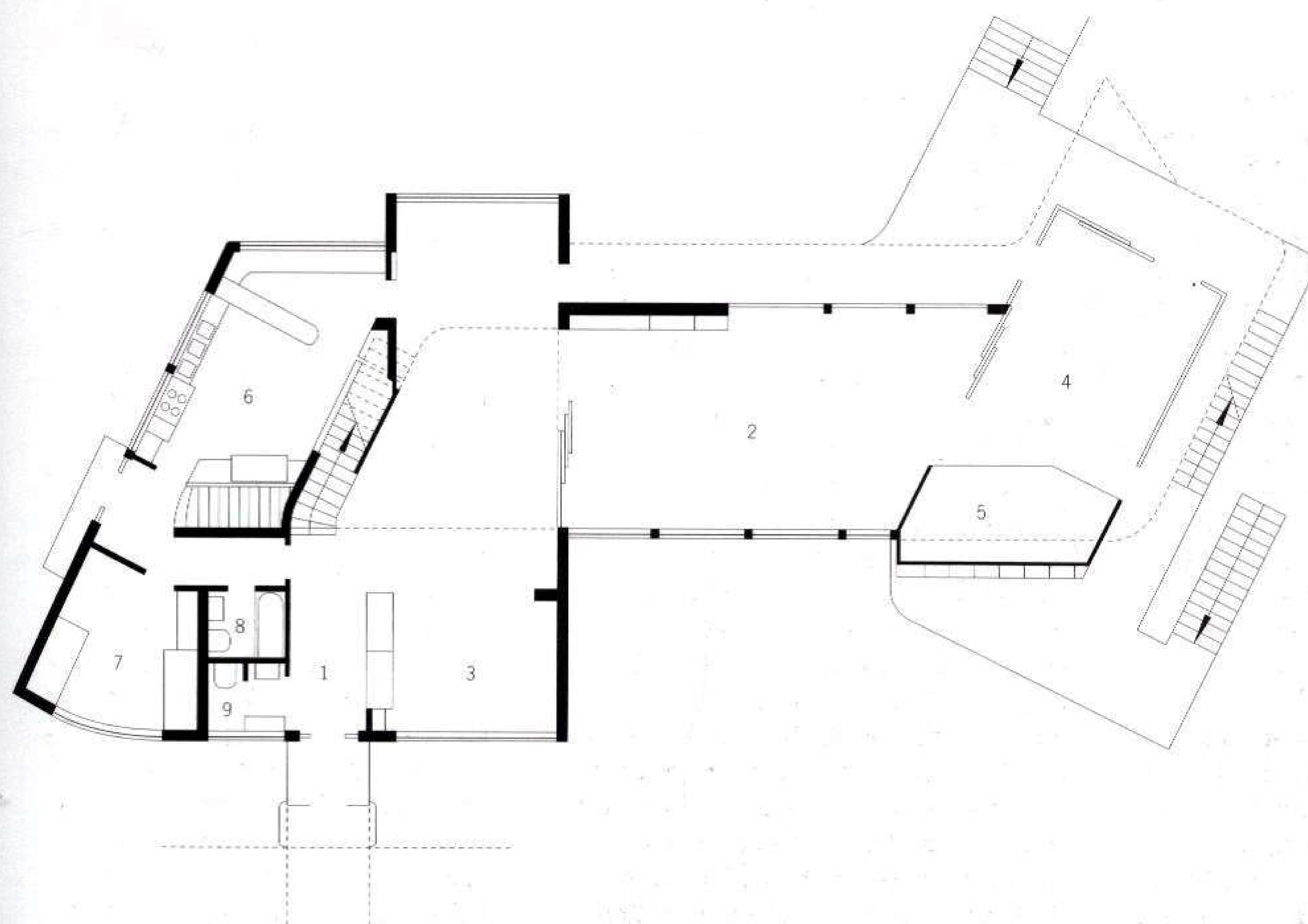
1



1 Plan du premier étage

1 Salles de bain
2 Chambres
3 Vide
4 Terrasse

2



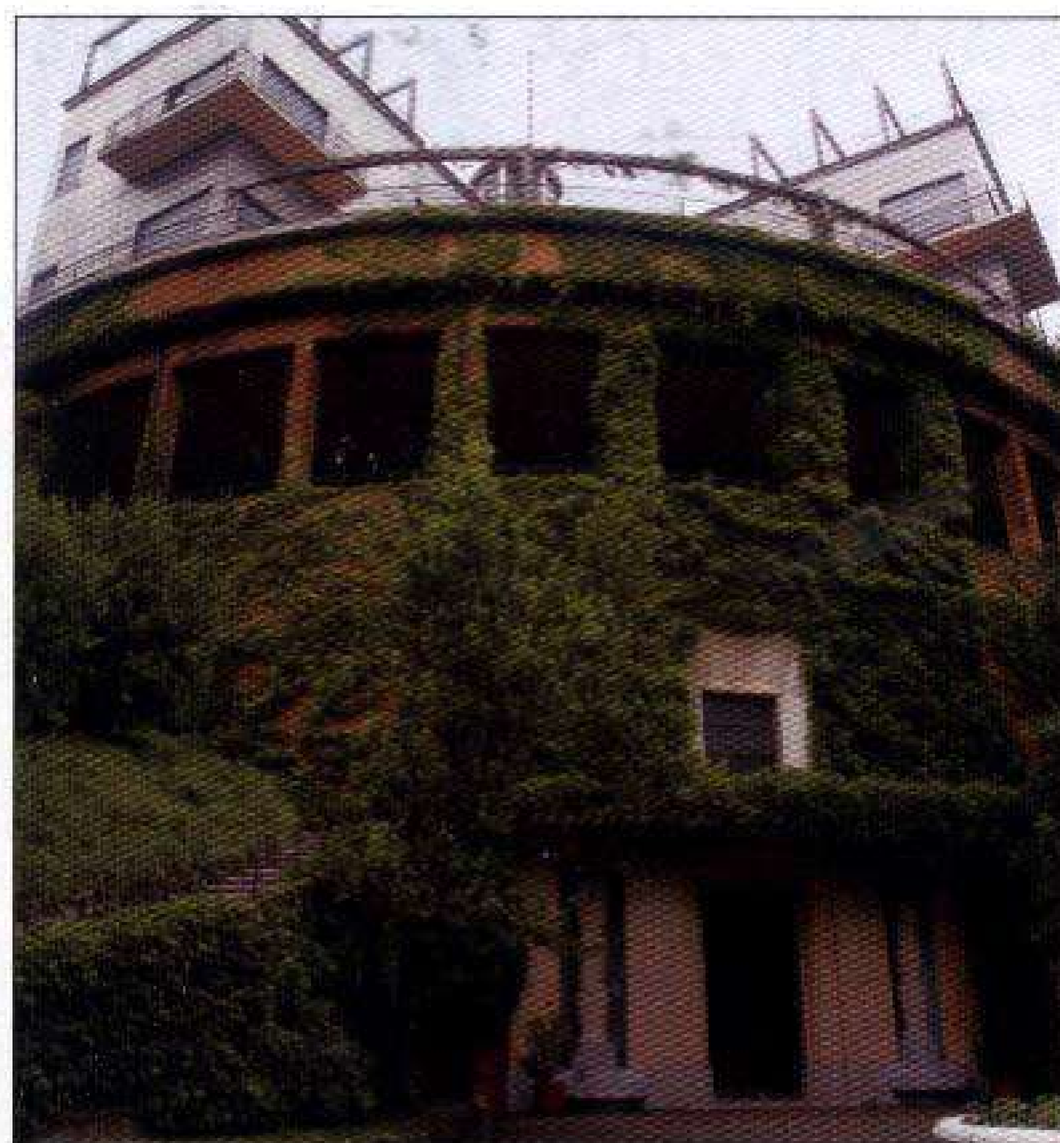
2 Plan du rez-de-chaussée

1 Hall
2 Salle de séjour
3 Salle de jeux
4 Salle à manger
5 Serre
6 Cuisine
7 Espace de rangement
8 Salle de bain
9 Toilettes



0 5 10 m





Villa Girasole

Ettore Fagiuoli, 1884-1961

Marcellise, Italie, 1935

Girasole est un mot italien qui signifie tournesol et, telle un tournesol, la villa Girasole se tourne vers le soleil dont elle suit la course dans le ciel. Le propriétaire et inventeur de la villa, Angelo Invernizzi, était ingénieur civil et naval. Ayant fait carrière et fortune dans le port de Gênes, il décida de construire une maison de campagne près de son lieu de naissance, au nord de Vérone.

Encore aujourd'hui, la vallée de Marcellise est un endroit tranquille situé au milieu de vignobles, d'oliveraies et de bois de chênes ponctués de cyprès. L'idée romantique d'une maison tournesol cadre parfaitement avec ce décor. Toutefois, pour que l'idée devienne réalité, Invernizzi et ses collaborateurs durent faire appel à une technologie appartenant à un autre univers : celui des transports mécanisés et de l'ingénierie lourde, un monde célébré quelque vingt ans plus tôt par les futuristes. En réalité, la villa Girasole ressemble davantage à une grue mobile ou à un pont tournant qu'à une fleur.

Elle est divisée en deux parties. La partie inférieure consiste en un tambour de trois niveaux édifié à flanc de colline. Celui-ci constitue déjà une maison de bonne taille, avec plusieurs pièces sans attributions fonctionnelles précises et un grand belvédère dominant la vallée. La structure en béton armé est enduite et décorée dans un style vaguement Novecento. Mais sa finalité première est de servir de base au tournesol lui-même qui, pour varier les métaphores, est posé sur son toit telle une tranche de gâteau sur un plat. Une plateforme en quart de cercle supporte la maison d'un étage en forme de L, l'ensemble étant monté sur quinze boggies roulant sur trois rails circulaires. Deux des boggies du rail extérieur sont équipés de moteurs électriques assez puissants pour faire accomplir à la maison un tour complet en neuf heures environ. Le plus extraordinaire du mécanisme est l'essieu ou pivot autour duquel tourne la maison. Celui-ci, fixé au gâteau et non au plateau, prend la forme d'un cylindre contenant une cage d'escalier en colimaçon ouverte et un ascenseur. Tout en bas, au sous-sol, se dissimule un grand roulement à bille central.

Chose étonnante, la structure de la maison et du pivot est une charpente Vierendeel en béton armé et non en acier, en avance sur son temps. Au sommet, le pivot creux se projette au-dessus du toit de la maison, couronné d'une lanterne qui a exactement l'apparence de la lentille d'un phare.

Sur le plan architectural, la maison pivotante diffère en tout de sa base statique. C'est un bâtiment résolument moderne revêtu de panneaux en aluminium, sans le moindre détail classique. Il y a des balcons en encorbellement dans les angles ; des pergolas semblables à des poteaux de but encadrent les toits-terrasses ; et des volets électriques protègent les fenêtres.

À l'intérieur, le plan est simple, presque banal. La plupart des pièces regardent vers l'intérieur au-dessus de la terrasse pivotante, les espaces de circulation et les pièces de service se trouvant à l'extérieur du L. Du point de vue de l'espace, ces pièces paraissent ternes comparées à l'impression extraordinaire que procure l'ascension de l'escalier vers la lumière.

Il est possible que l'idée du tournesol soit venue à son auteur après coup. La villa Girasole est plus un jouet d'ingénieur qu'un poème en béton mais elle représente néanmoins un impressionnant travail de collaboration et l'architecte Ettore Fagiuoli fit en sorte qu'elle ne soit pas seulement ingénieuse mais également élégante. La villa est actuellement laissée à l'abandon et n'a pas été actionnée depuis un certain temps, mais l'université locale s'y intéresse et il est prévu de la rénover.

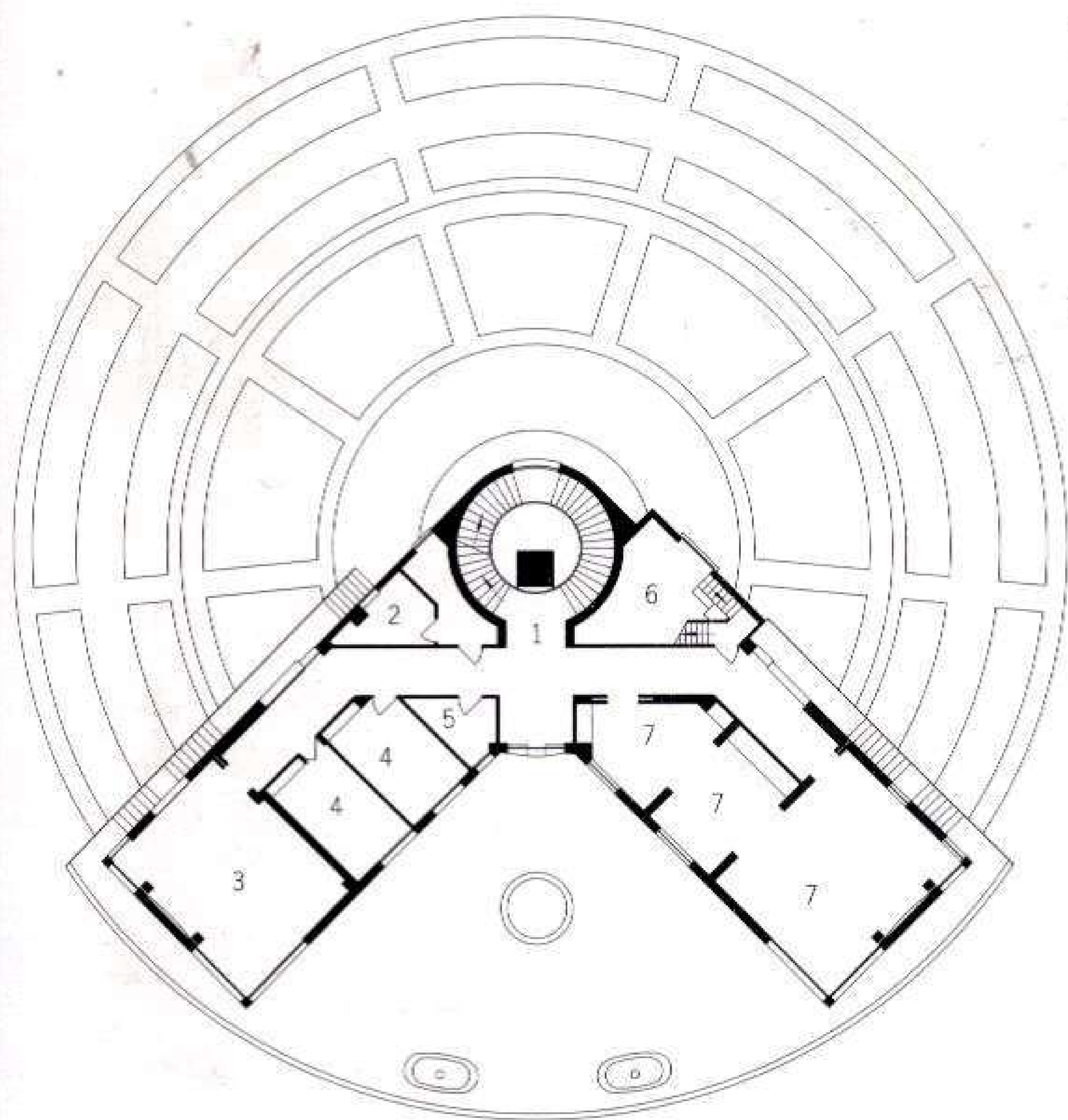
1 Plan du niveau inférieur

1 Hall
2 Salle de bain
3 Salle de séjour
4 Cabinets de travail
5 Espace de rangement
6 Cuisine
7 Salles de réunion

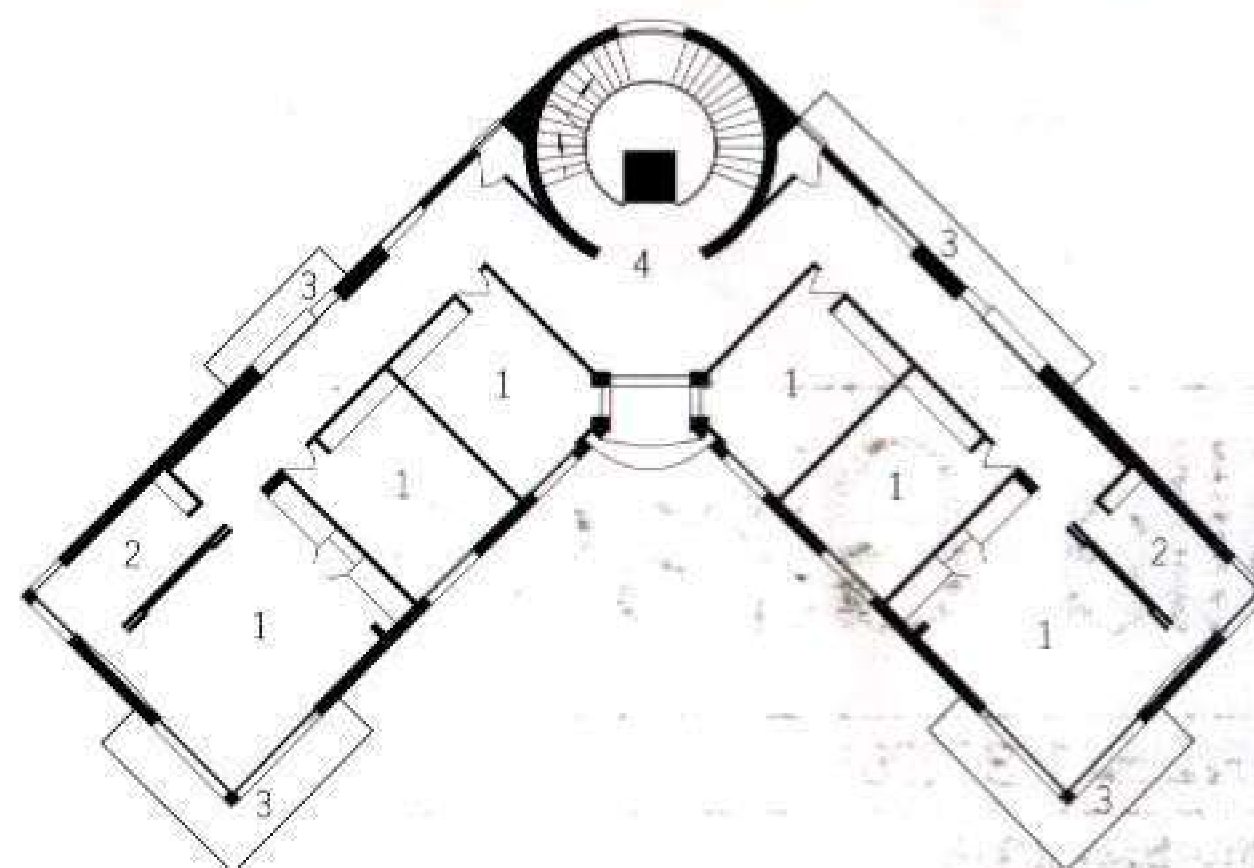
2 Plan du niveau supérieur

1 Chambres
2 Salles de bain
3 Balcons
4 Palier

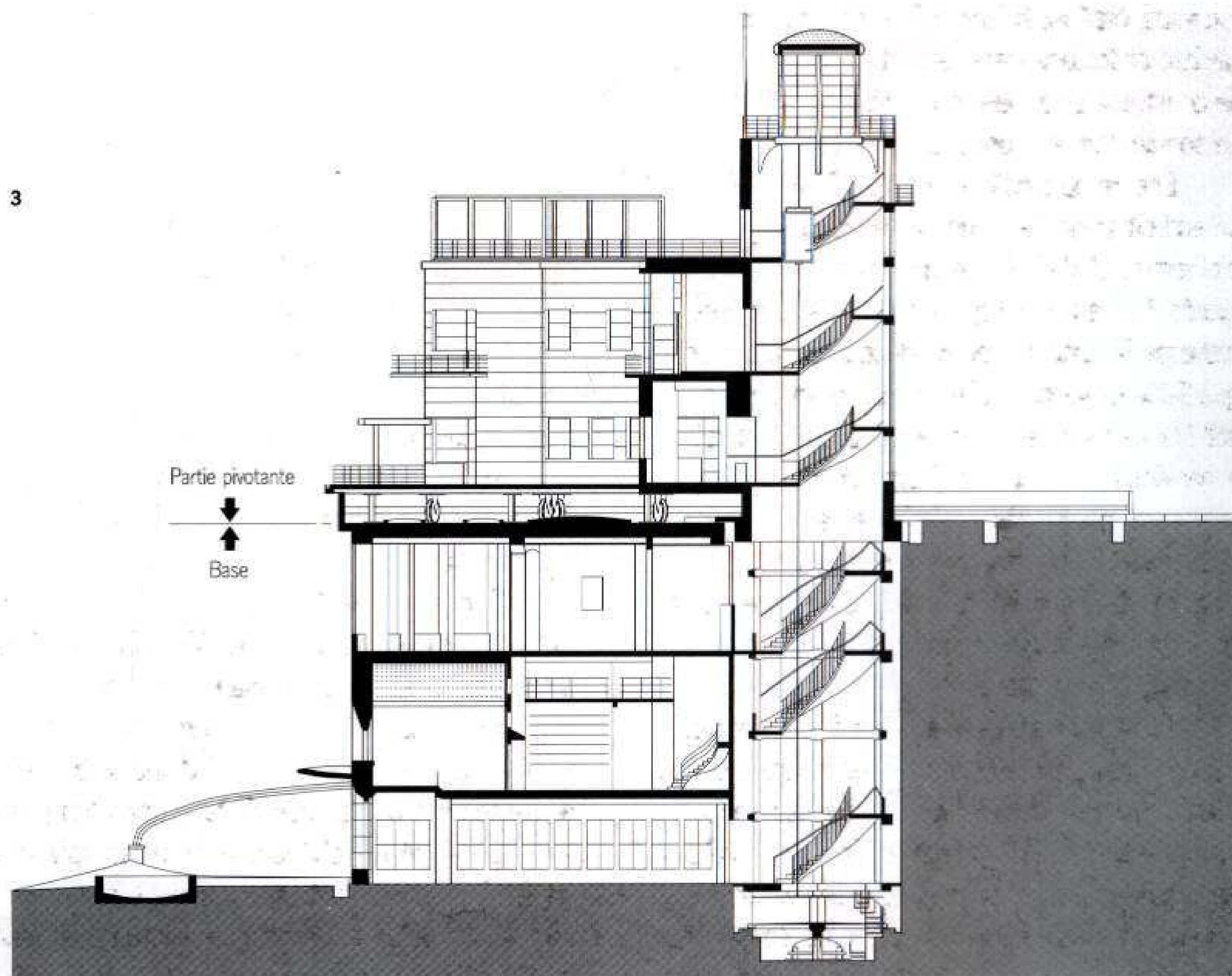
3 Coupe est-ouest



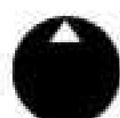
1



2



3



0 5 10 m



Sun House

Edwin Maxwell Fry, 1899-1987

Hampstead, Londres, Angleterre, 1935

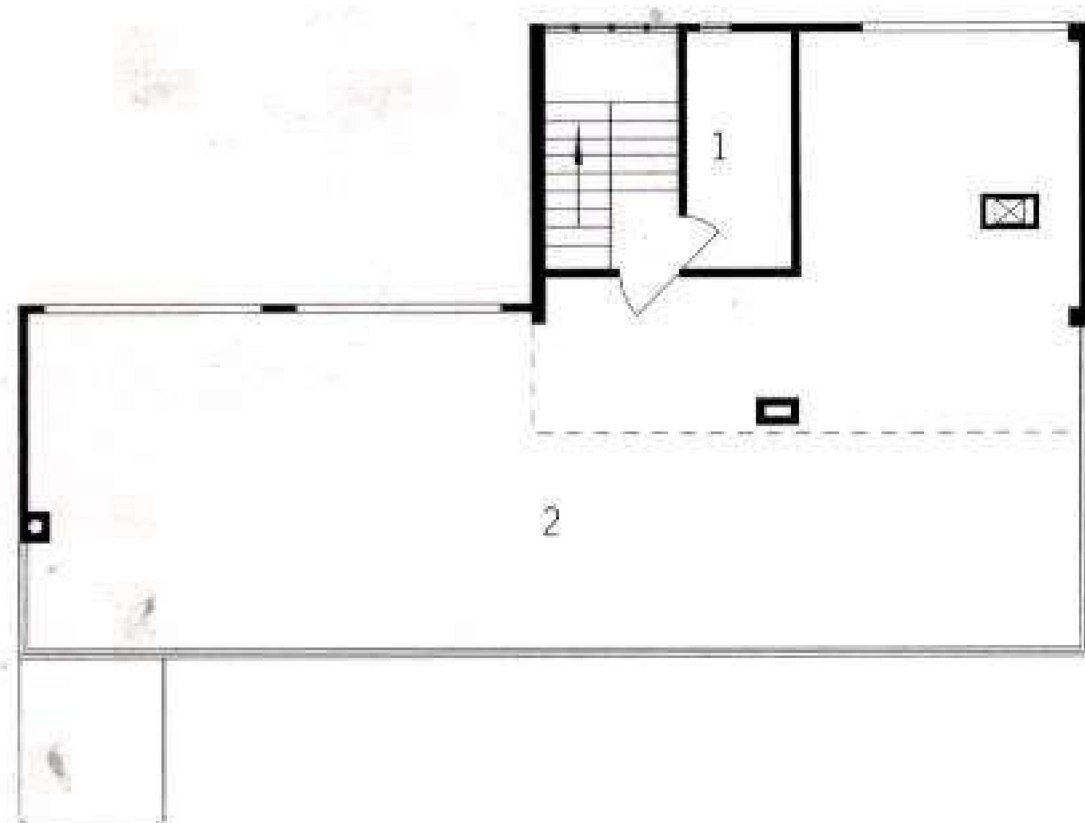
La Sun House fut l'une des premières maisons vraiment modernistes qu'ait connu Londres. Maxwell Fry, qui avait été initié au nouveau style par son ami Wells Coates, avait participé en 1932 à la création du célèbre groupe MARS (Modern Architecture Research). À l'époque de la construction de la Sun House, il donna l'hospitalité à Walter Gropius lors du court séjour que fit celui-ci en Grande-Bretagne avant d'émigrer aux États-Unis.

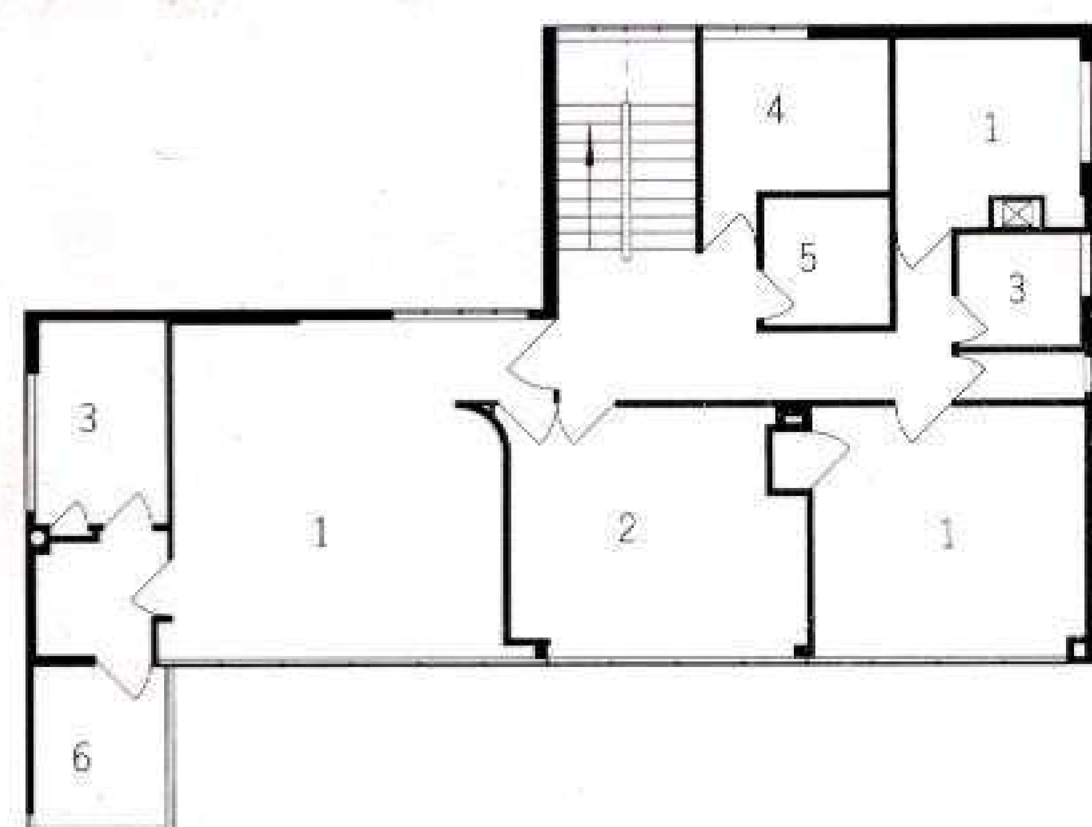
Il est évident que Fry fut influencé par les villas puristes de Le Corbusier mais ce n'était pas un dilettante. Diplômé de l'université de Liverpool en 1924, il avait travaillé dans divers cabinets, dont l'Architects Department of Southern Railways, et avait conçu de nombreux logements sociaux dans d'étroites limites budgétaires en utilisant des techniques de constructions novatrices. Il utilisa toute cette expérience pratique à la construction de la Sun House, ce qui se voit dans maintes astuces intelligentes du plan et de la coupe.

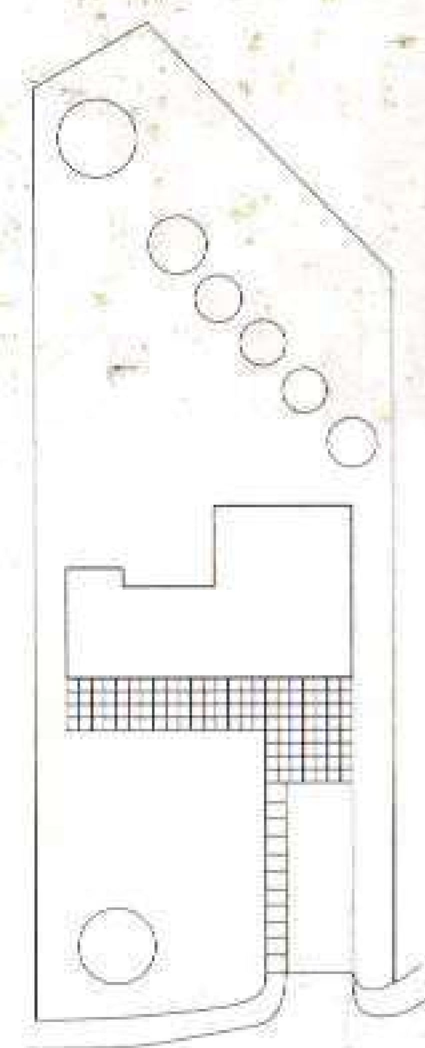
Le site descend en pente abrupte du nord au sud et a une belle vue sur Londres. La première initiative de Fry fut donc de hisser le principal espace de vie commune sur un *piano nobile*, avec une fenêtre panoramique et un balcon filant sur toute la largeur de la maison. Un garage, un local technique et un petit hall d'entrée sont creusés en dessous, dans la pente, tandis qu'un mur de soutènement, peint en un gris neutre, est repoussé derrière les minces poteaux en acier qui supportent le balcon, donnant l'impression que la maison est sur pilotis. Les chambres au deuxième étage ont aussi des fenêtres en longueur exposées au sud et le toit plat est un jardin, tel que dicté par la doctrine corbuséenne.

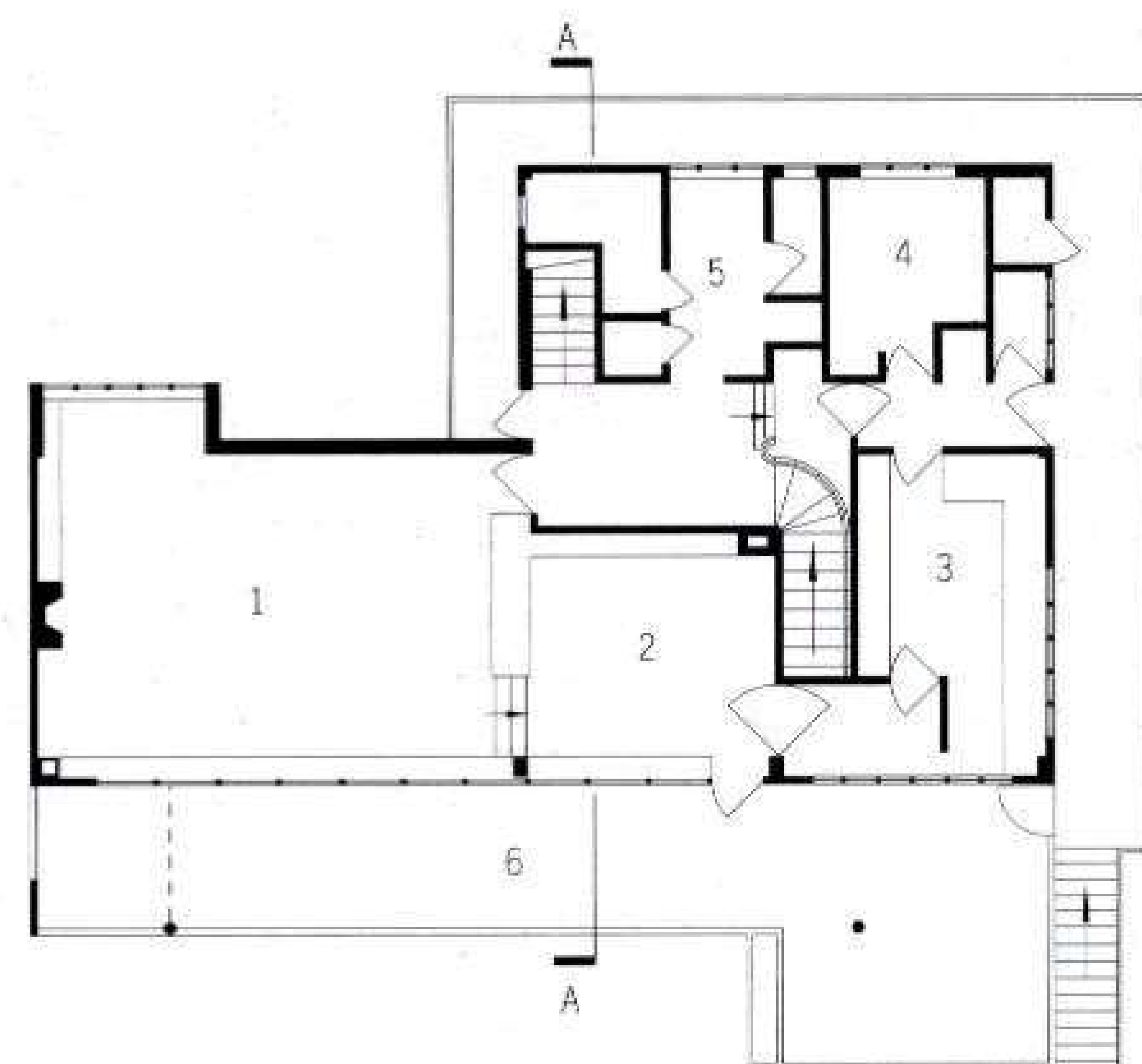
C'est dans les détails que la qualité de la maison devient perceptible. Ainsi, l'escalier qui s'élève du hall d'entrée jusqu'au *piano nobile* tourne à gauche sur les six marches supérieures, dirigeant le visiteur directement vers la porte de la salle de séjour. Deux marches de plus dans la direction opposée mènent au domaine du personnel – la cuisine et une chambre de bonne. La cuisine communique toutefois avec la salle à manger et la salle de séjour au-dessus de l'escalier – dos au visiteur, pour ainsi dire. La salle à manger est donc deux marches au-dessus de la salle de séjour, ce qui crée une transition parfaite à l'intérieur du plan ouvert de l'espace. Le balcon de la salle de séjour n'est pas qu'un simple rebord d'où admirer le panorama mais un espace traité avec soin qui s'étend jusqu'à l'extrémité est pour former une pièce extérieure carrée. Un mince auvent en béton, supporté par un seul poteau, protège si nécessaire contre la pluie et abrite la cuisine du soleil. À l'arrière de la salle de séjou[r] il y a un bow-window en angle, assez grand pour que l'on puisse s'y asseoir pour lire ou coudre à la lumière constante du nord. À l'étage supérieur, la chambre principale est reliée à un petit ensemb[le] de trois espaces subordonnés : une antichambre contenant une penderie donne accès, d'un côté, à une salle de bain et, de l'autre, à un balcon couvert qui domine celui, plus grand, de la salle de séjour en dessous. Le toit-jardin n'est pas qu'un espace symbolique mais bel et bien un confortable patio à l'abri du vent et desservi par un monte-plats actionné depuis la cuisine de[ux] étages plus bas.

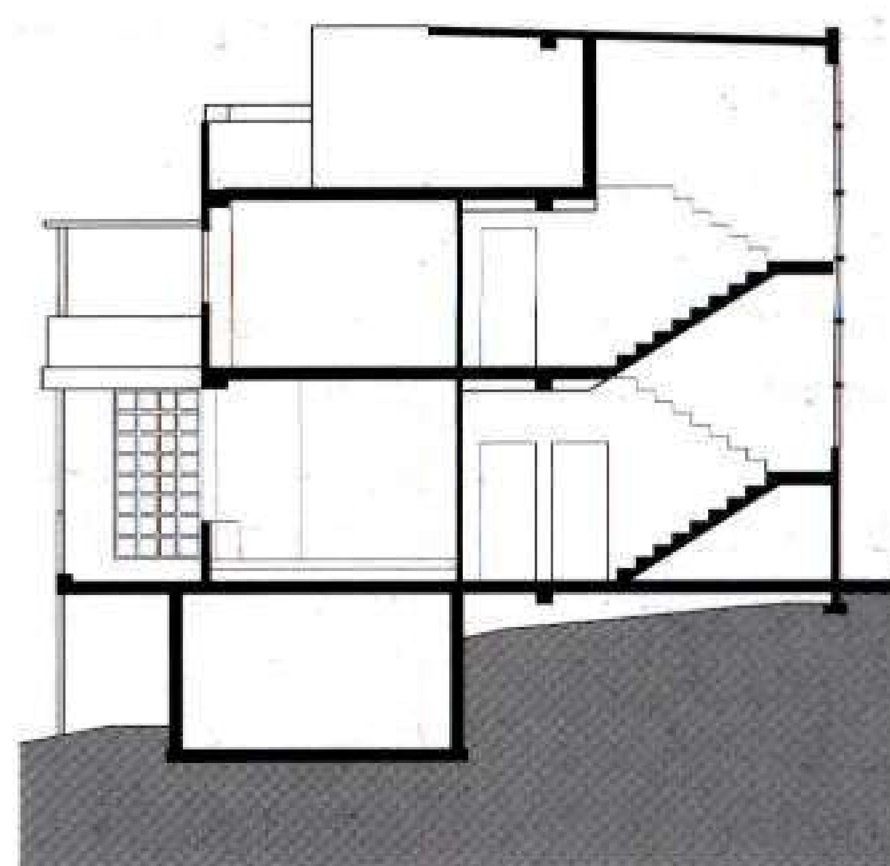
Cette maison, si elle est une réalisation encore balbutiante quant au style, est néanmoins l'œuvre de maturité d'un homme passé maître dans son métier. Après la Seconde Guerre mondiale, Maxwell Fry et sa femme Jane Drew, également architecte, conçurent de nombreux bâtiments scolaires en Afrique de l'Ouest où ils se spécialisèrent dans une architecture adaptée aux climats chauds. En 1951, ils furent nommés architectes en chef de Chandigarh, la nouvelle capitale du Pendjab. C'est sur leur recommandation que Le Corbusier y fut chargé de la planification.

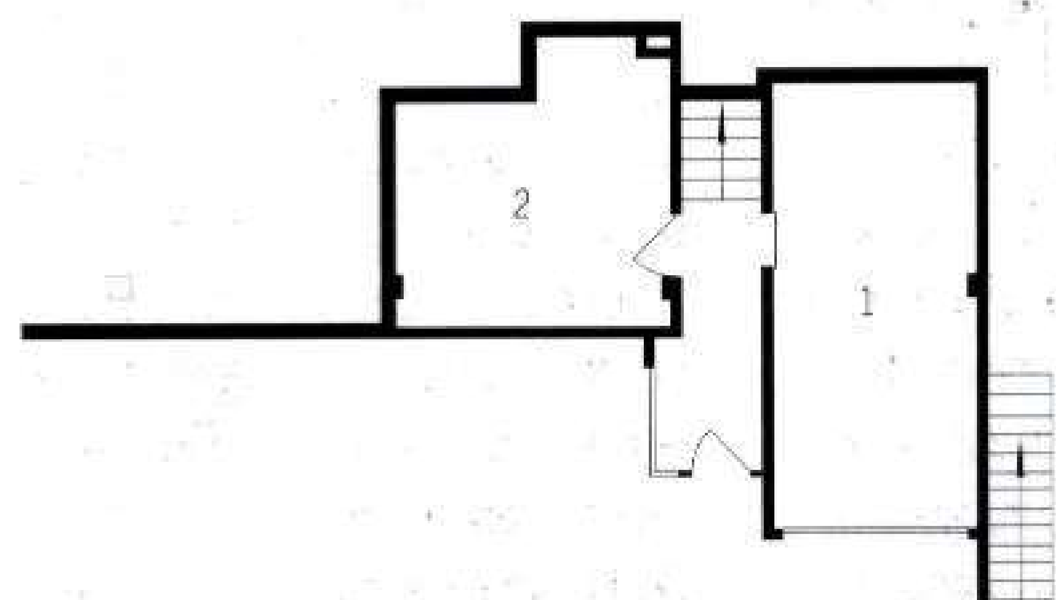
1 

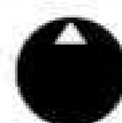
2 

3 

4 

5 

6 



0 5 10 m

1 Plan du toit

1 Réservoirs
2 Terrasse

2 Plan du premier étage

1 Chambres
2 Dressing
3 Salles de bain
4 Salle de couture
5 Chambre noire
6 Balcon

3 Plan de masse

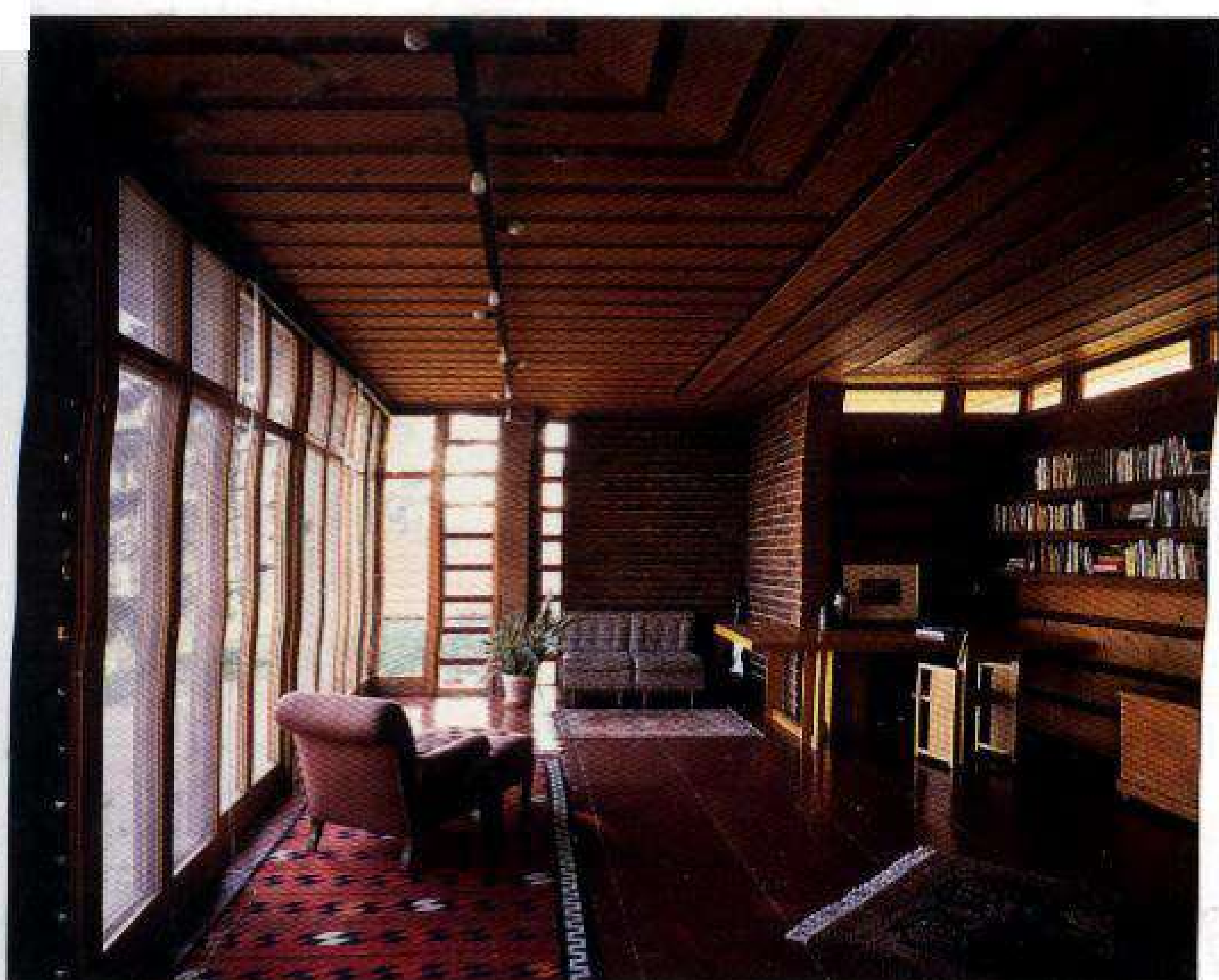
4 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle de séjour
2 Salle à manger
3 Cuisine
4 Chambre de bonne
5 Vestiaire
6 Terrasse

5 Coupe A-A

6 Plan du sous-sol surélevé

1 Garage
2 Chaufferie



Maison Jacobs

Frank Lloyd Wright, 1867-1959

Madison, Wisconsin, États-Unis, 1936

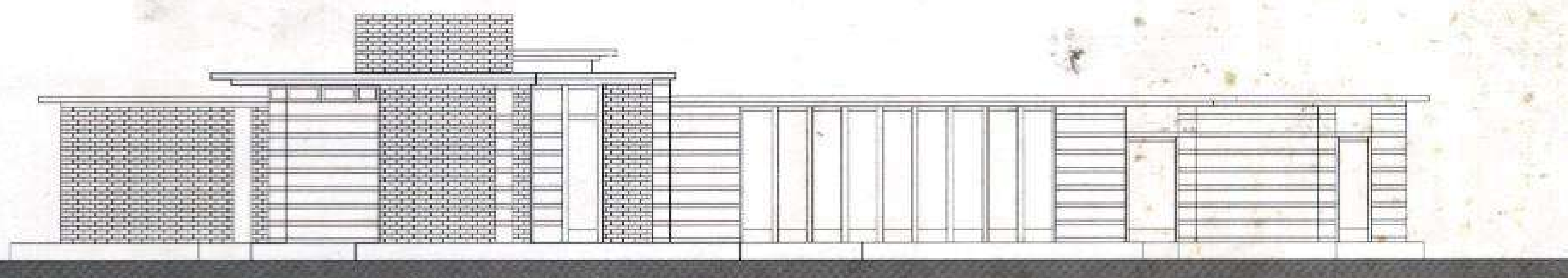
À partir de la fin des années 1930, dans la phase finale de sa longue carrière, Frank Lloyd Wright construisit vingt-six maisons, relativement bon marché, qu'il baptisa usoniennes. L'origine de cette appellation est obscure mais l'Usonia de Wright était une sorte d'utopie, une Amérique idéale où chaque famille vivrait dans une maison de banlieue et posséderait une voiture. Cela peut paraître peu différent de l'Amérique réelle mais c'était une Amérique conçue par Wright. La maison Jacobs est la plus réussie des usoniennes et la solution la plus claire apportée par Wright au problème de la petite maison.

La maison de banlieue américaine typique est une boîte à un étage, souvent inspirée d'un prototype traditionnel colonial. Placée au milieu du terrain, elle divise le jardin et laisse sur les côtés des espaces inemployés. La maison Jacobs est différente : en forme de L, d'un seul niveau et placée dans un angle du site, dos à la rue, de manière à laisser le jardin d'une seule pièce. Le plan intérieur est également nettement novateur. Dix ans auparavant, avant la crise, une famille comme les Jacobs, avec une profession libérale (il était journaliste), aurait eu une domestique. La cuisine aurait été reléguée hors de la vue. Mais, en 1938, la cuisine était devenue le domaine de la personne la plus importante de la maison – la maîtresse de maison. La cuisine occupe donc une position dominante au centre de gravité du plan, entre la salle de séjour et les ailes contenant les chambres. La salle à manger, naguère une sorte d'espace cérémoniel, le point nodal de la vie de famille et des réceptions, a disparu, sa fonction étant absorbée par la salle de séjour, lieu de détente informel. Wright chercha toujours instinctivement à unifier plutôt qu'à diviser l'espace, à le laisser flotter librement à travers toute la maison, ancré uniquement par la masse de la cheminée en brique.

La forme tridimensionnelle de la maison est elle aussi révolutionnaire : plutôt que d'être l'adaptation d'un type standard, elle est la mise en œuvre d'un système de construction. Les dimensions sont contrôlées par une grille de soixante centimètres par un mètre vingt en plan et par une autre, verticale, de trente-trois centimètres. (La dette à l'égard de l'architecture japonaise traditionnelle est ici manifeste.) Il y a trois types de murs – maçonneries en brique, portes en verre toute hauteur dans des châssis en bois et une construction singulière de feuilles de contreplaqué prises en sandwich entre des bandes de bois alternativement mou et dur. Les toits sont plats, sur deux niveaux, avec des fenêtres à claire-voie continues entre les deux, et le plancher est en une dalle en béton coulée à même le sol, sans cave. Le chauffage est assuré par des tuyaux d'eau chaude insérés dans la dalle du plancher – autre innovation. Ce n'est pas un système de construction au sens industriel du terme. Wright ne songea jamais à ouvrir une usine pour produire en série les maisons usoniennes. Mais ce système de construction, qui réduisait le temps consacré à la conception en associant une grille de références et un ensemble d'éléments de construction standard, créait un équilibre entre ce que Wright appelait le « travail en usine » (*millwork*) et le « travail sur le chantier » (*fieldwork*).

Les maisons usoniennes étaient relativement petites et bon marché, construites non pour des ouvriers mais pour une clientèle de classe moyenne, consciente de la valeur tant sociale que monétaire qui s'attachait au fait de posséder une maison conçue par Frank Lloyd Wright. Il fut néanmoins l'un des rares grands architectes du XXe siècle à avoir eu une influence directe sur le goût populaire. Ses réalisations furent souvent publiées dans des magazines féminins et de décoration. Après la guerre, des caractéristiques de la maison usonienne telles que le plan ouvert, les placards encastrés, le jardin-terrasse et l'abri à voitures devinrent les symboles mêmes de la culture suburbaine américaine.

1 Élévation ouest



1

2 Coupe A-A



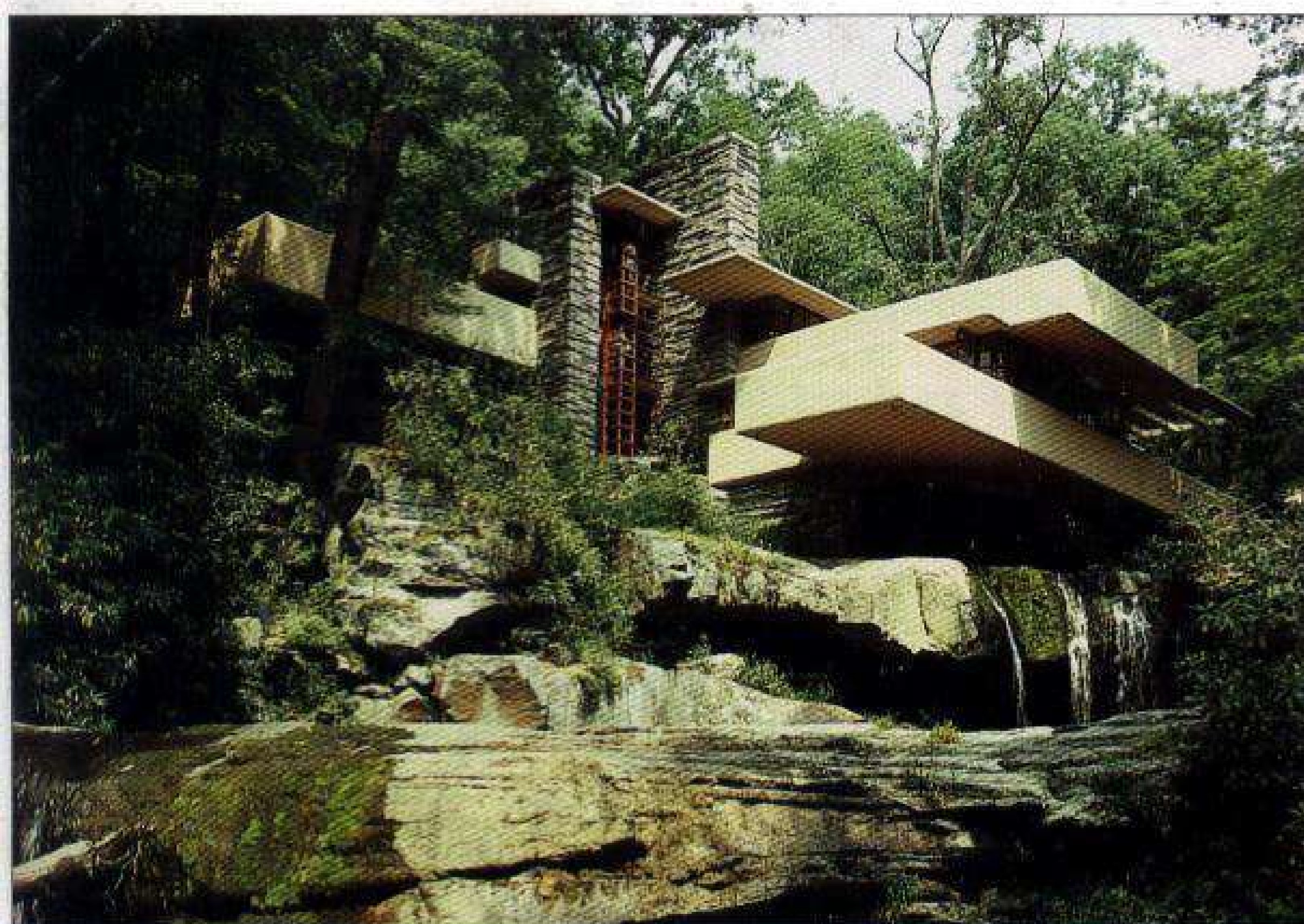
2

3 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle de séjour
2 Cuisine
3 Salle à manger
4 Chambres
5 Salle de bain
6 Abri à voitures

3

0 5 10 m





Fallingwater

Frank Lloyd Wright, 1867-1959

Bear Run, Pennsylvanie, États-Unis, 1935-1937

Frank Lloyd Wright concevait tout mentalement, le dessin ne lui servant qu'à confirmer ce qu'il avait déjà entièrement imaginé. Ainsi ne s'inquiéta-t-il pas lorsqu'on lui annonça un beau jour de septembre 1935 que son client, Edgar J. Kaufmann, s'apprêtait à venir le trouver dans son cabinet de Taliesin pour voir les dessins de Fallingwater, déjà très en retard sur la date de livraison convenue. Aucune esquisse n'avait encore été réalisée. Wright s'assit à sa table à dessin et, sans hésitation, exécuta un plan, une coupe et une élévation entièrement aboutis. Lorsque Kaufmann arriva et vit les plans, il fut emballé. À compter de ce jour – malgré des difficultés techniques, des prises de bec violentes et un énorme dépassement du budget –, Kaufmann demeura attaché au projet et Fallingwater ne cessa de susciter son enthousiasme.

Kaufmann et sa femme passaient leurs week-ends dans un endroit pittoresque près d'une chute du Bear Run, un torrent de montagne dans les bois de l'ouest de la Pennsylvanie. Wright, à qui ils demandèrent de remplacer leur petit chalet préfabriqué, leur proposa une maison perchée sur le rocher même au bas duquel ils pêchaient et se baignaient. L'idée leur parut tout d'abord aller à l'encontre du site : une maison gâcherait sûrement ce qui conférait à ce dernier un cachet unique. Mais Wright ne douta pas de pouvoir améliorer la nature du lieu. Sa solution reposait sur le principe du porte-à-faux et sur un matériau qu'il avait jusque-là rejeté : le béton armé. Ce serait une maison grande et spacieuse, qui ne s'étendrait pas sur la rive du torrent mais vers le haut, au-dessus de la chute. Sur le plan structurel, les terrasses de la maison ressembleraient aux feuilles des rhododendrons suspendues au-dessus du cours d'eau ou à l'apparition surprenante mais naturelle d'un de ces champignons accrochés aux troncs des arbres. Telles des extensions des berges du torrent, elles s'ancreraient sous la forme de murs et de piliers de pierre provenant des carrières locales.

La vision de Wright fut réalisée au-delà de toutes les espérances. Loin de gâcher un site superbe, la maison lui confère cette harmonie qui ne peut venir que de l'entente entre l'homme et la nature. Dans un autre cadre, les grandes terrasses eussent semblé agressives et prétentieuses ; ici, elles semblent naturelles et évidentes, comme bâties selon les méthodes de construction d'une tribu inconnue. Le programme spatial est assez conventionnel : un grand espace de vie commune unifié et quatre chambres de belle taille. Mais les pièces semblent secondaires par rapport à l'organisme complexe et stratifié formé par les terrasses en béton et les pierres qui les ancrent. Tantôt les pièces sont creusées dans la maçonnerie, tantôt elles sont simplement des espaces en terrasse tout juste fermés par des murs en verre aux montants en acier. Les détails sont inventifs sans être gratuits car intégrés à la vision d'ensemble : une volée de marches descendant d'une trappe percée dans le plancher de la salle de séjour plane comme en suspens juste au-dessus du torrent ; trois troncs d'arbre traversent le sol de la terrasse ouest ; près du foyer, un rocher non taillé rompt la surface du plancher pavé de pierres, tel le roc sur lequel repose la maison. Ce dernier détail avait été suggéré par Kaufmann lui-même et, pour une fois, approuvé sans réserve par son architecte.

Mais le prix à payer, psychologique et financier, pour construire et habiter un chef-d'œuvre architectural est élevé. Pendant des années après l'achèvement la maison, Kaufmann la vit avec inquiétude ployer et s'affaisser. Des ingénieurs furent régulièrement consultés et, tout aussi régulièrement, ils conseillèrent d'étayer les porte-à-faux par des poteaux. Cette solution eût anéanti la vision de Wright. Kaufmann ne céda jamais et la maison survit plus ou moins telle qu'elle avait été conçue, sous la garde désormais de l'Agence du patrimoine de Pennsylvanie.

1 Plan du deuxième étage

1 Chambre
2 Terrasse
3 Cabinet de travail

2 Élévation

3 Plan du premier étage

1 Terrasses
2 Entrée
3 Chambres

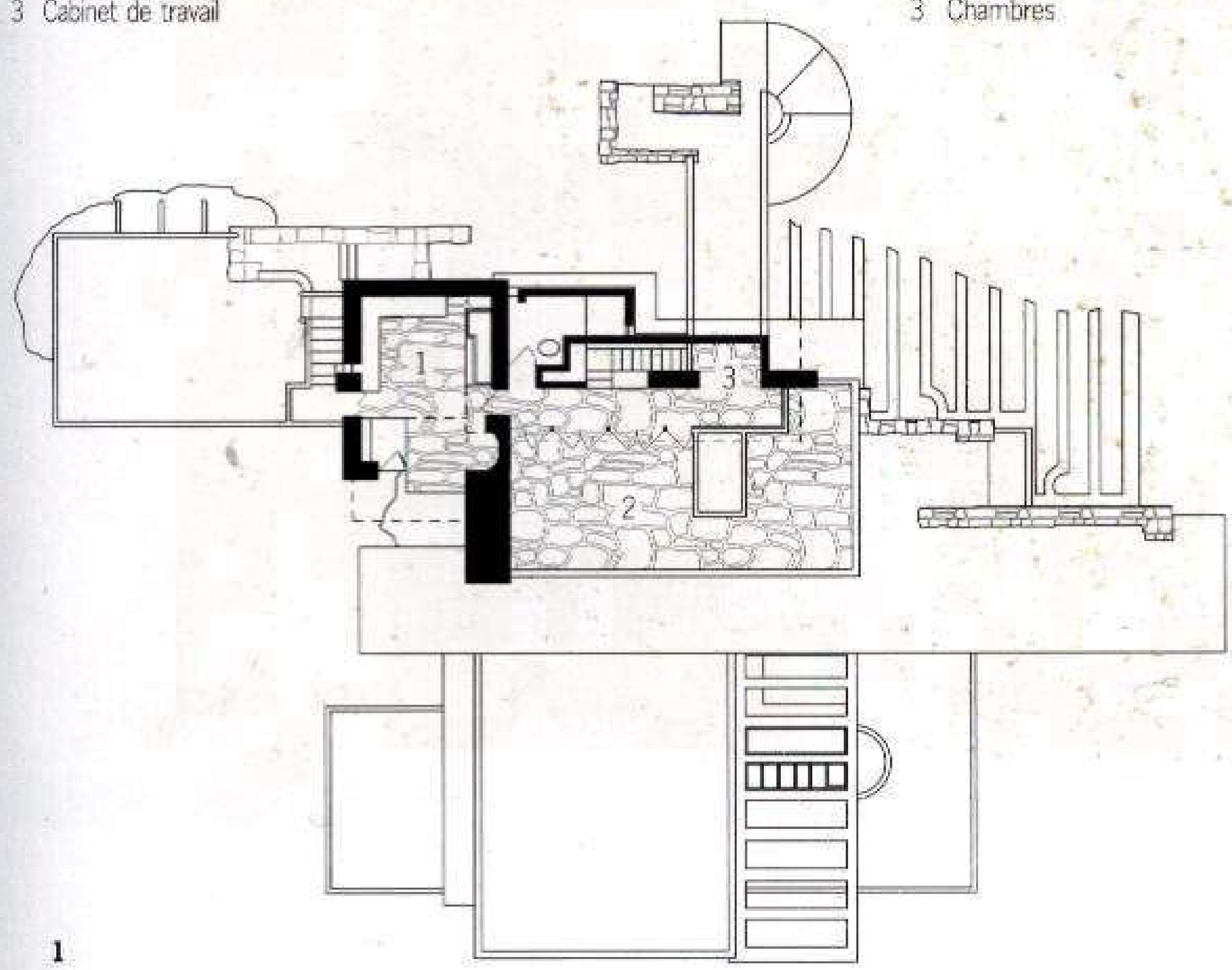
4 Coupe A-A

5 Plan du rez-de-chaussée

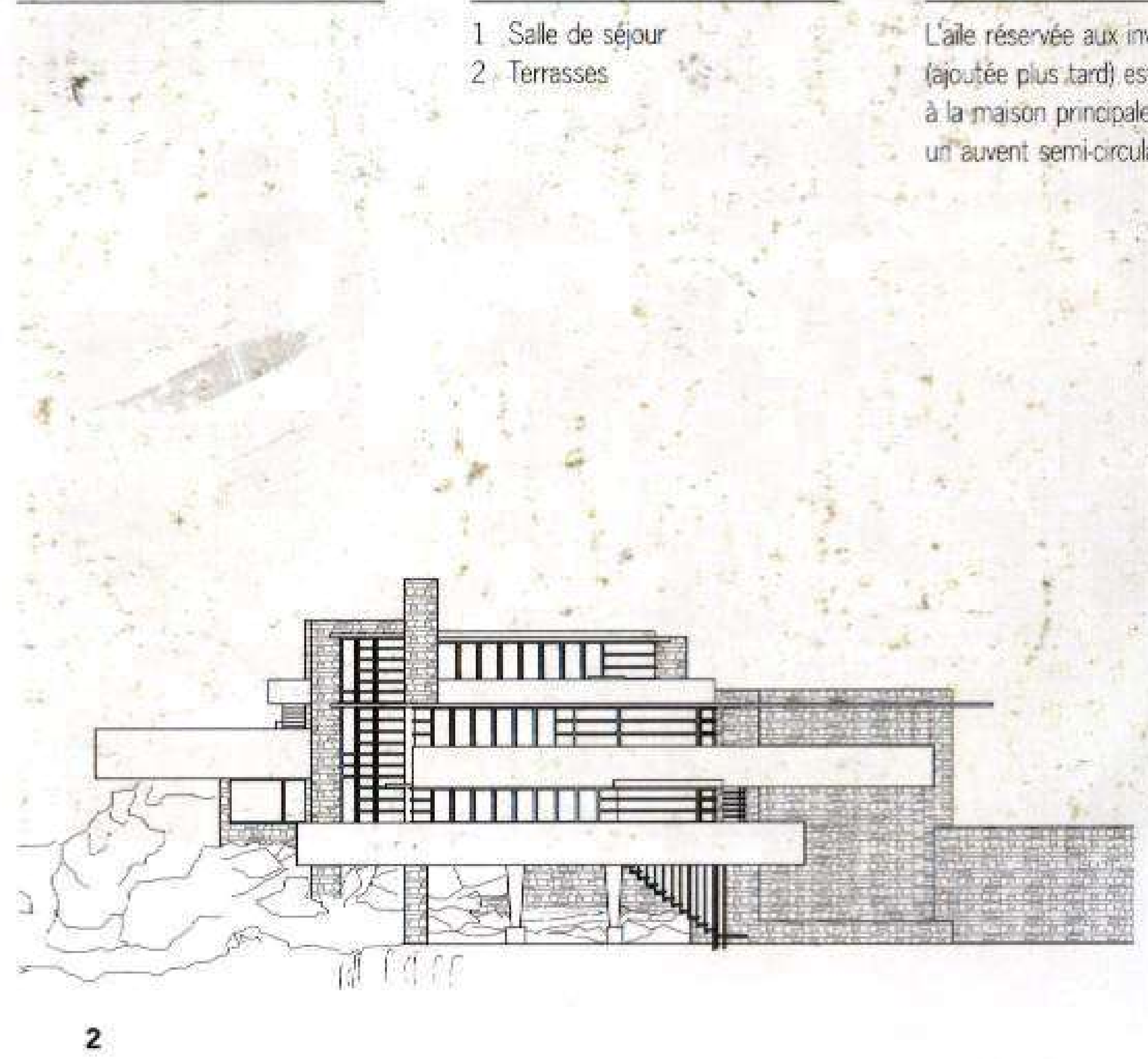
1 Salle de séjour
2 Terrasses

6 Plan de masse

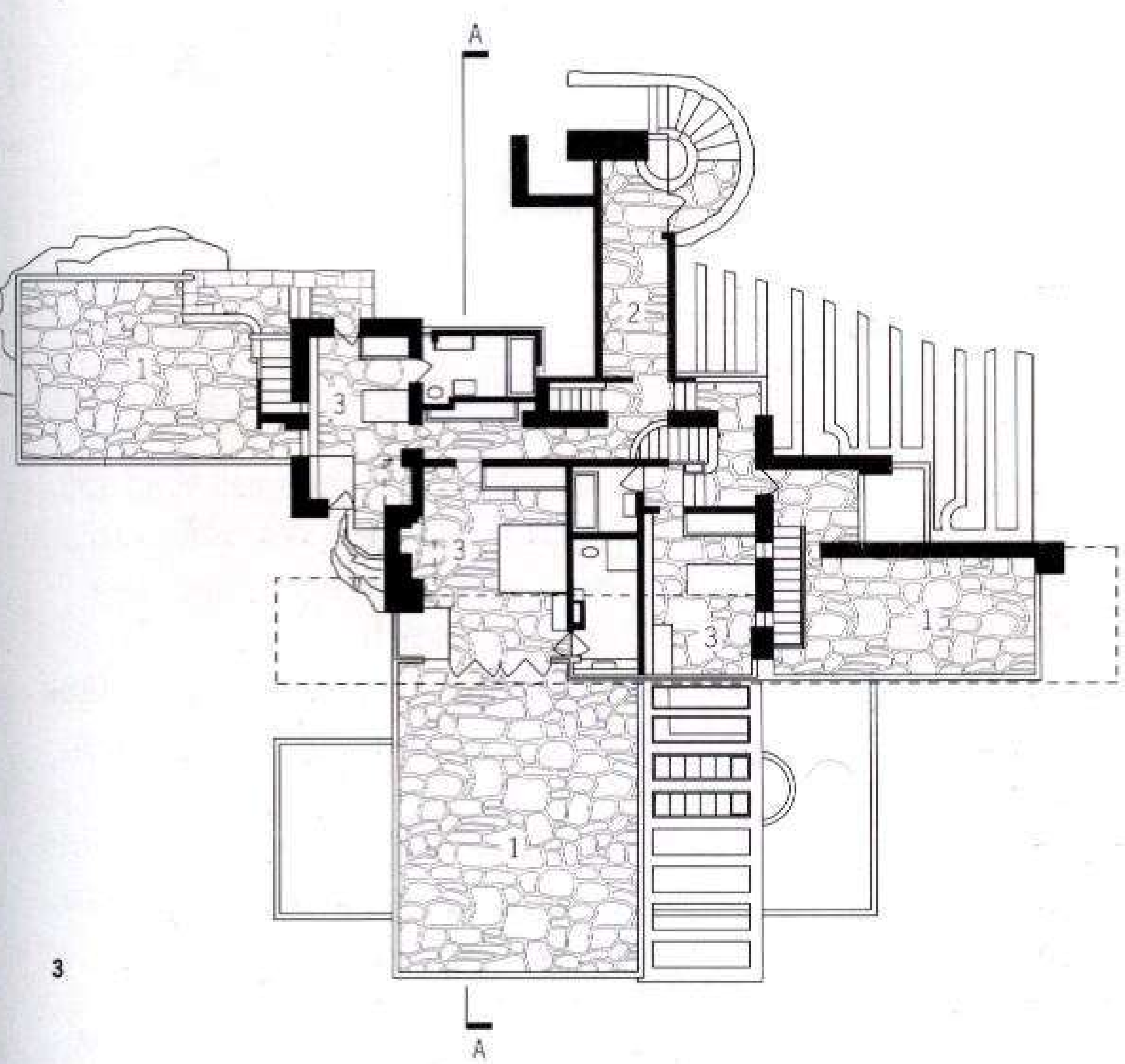
L'aile réservée aux invités (ajoutée plus tard) est rattachée à la maison principale par un auvent semi-circulaire.



1

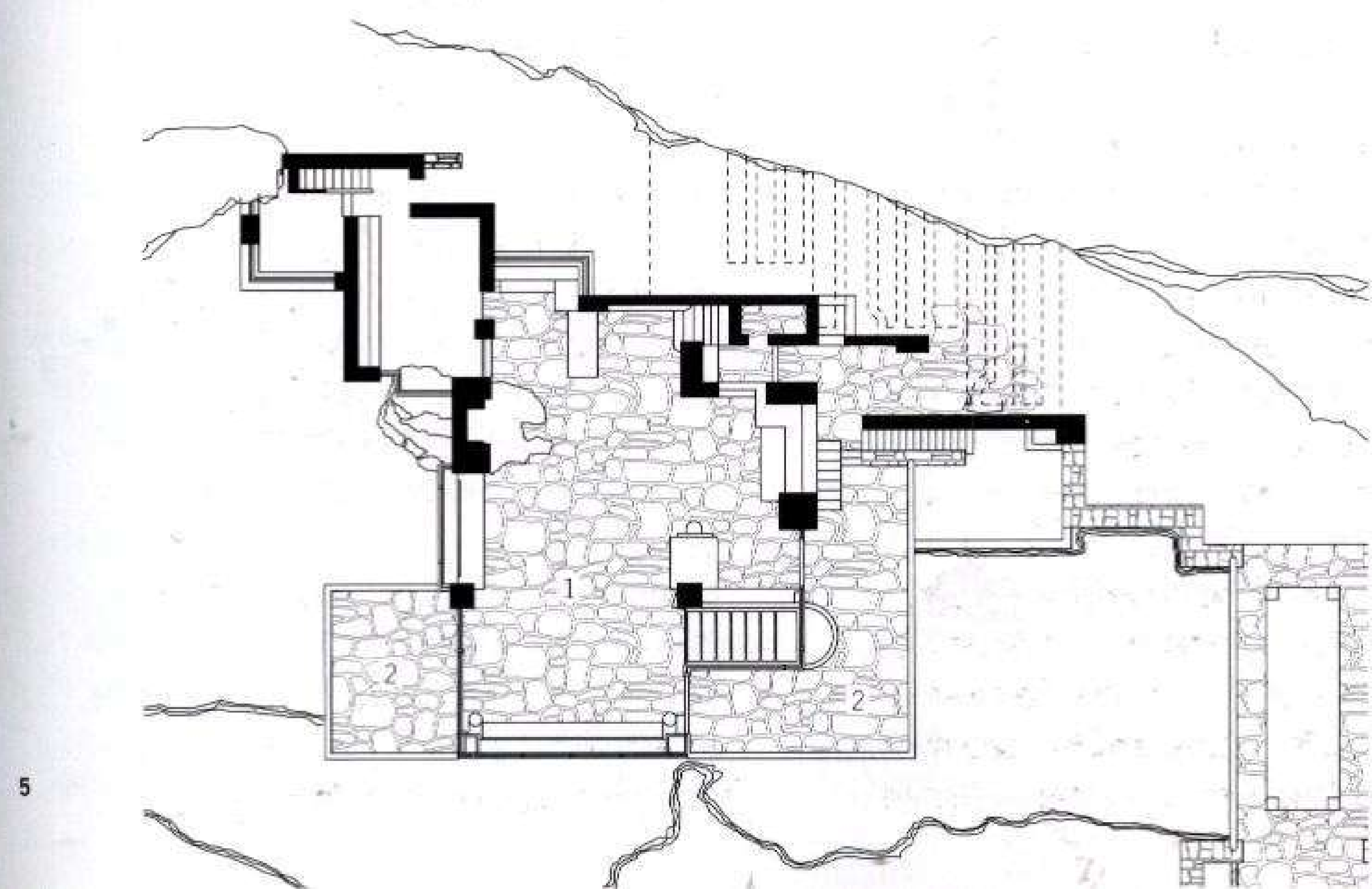
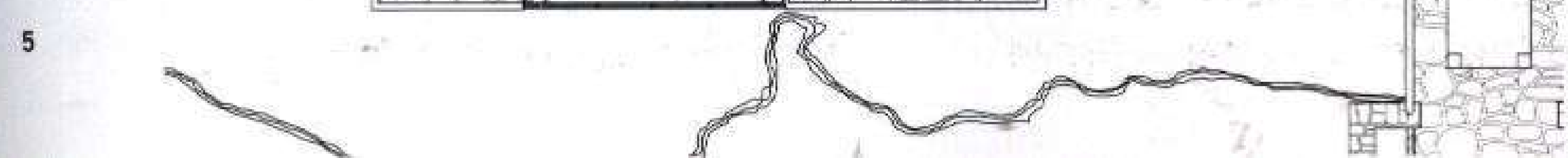


2

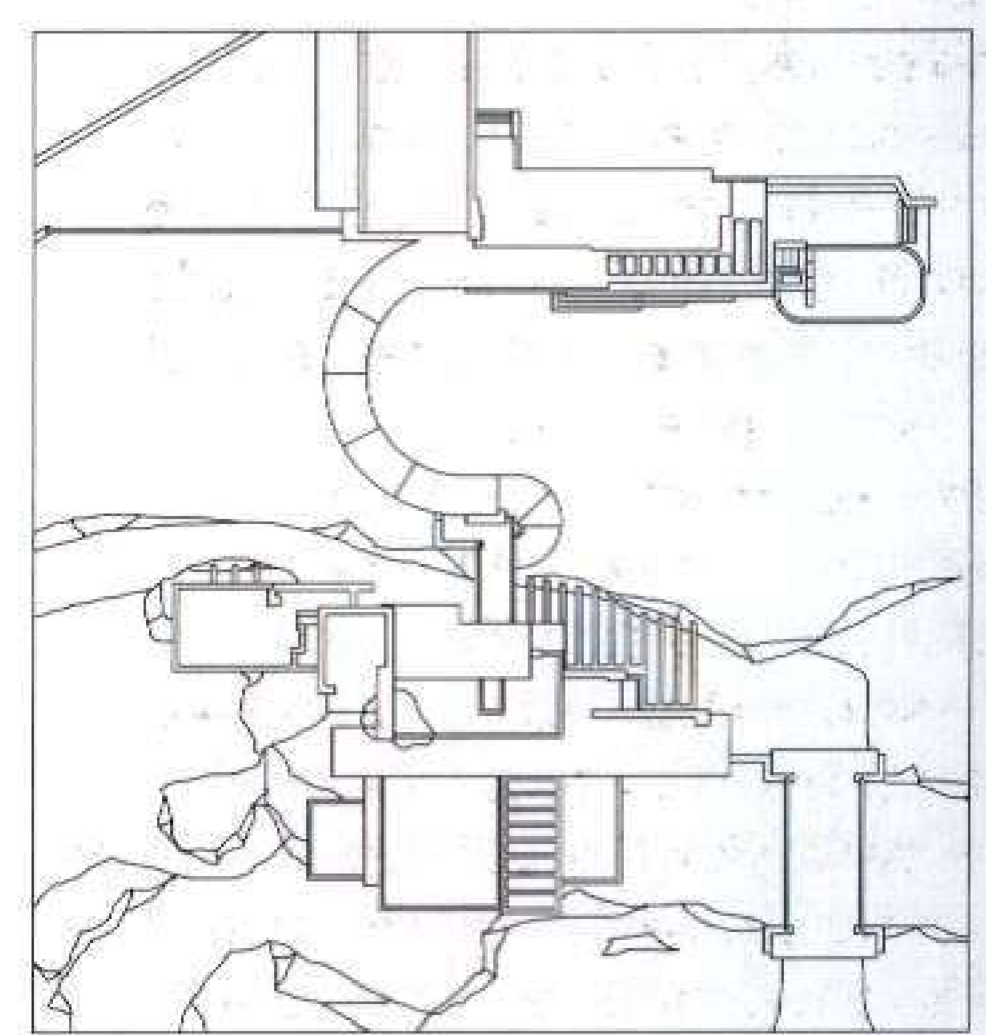


3

4

5



6

0 5 10 m





Villa Mairea

Alvar Aalto, 1898-1976

Noormarkku, Finlande, 1938-1939

Alvar Aalto disait souvent de son œuvre qu'elle « venait tout entière de la peinture ». Le peintre est libre de créer une forme et un espace (ou l'illusion d'une forme et d'un espace) sans les contraintes imposées par la structure et la fonction. L'architecture d'Aalto aspire à cette liberté, évitant tout ce qui pourrait menacer de se transformer en « système ».

La villa Mairea, tel un collage cubiste, juxtapose librement des objets déjà empreints de significations et d'associations. Les poteaux sont des arbres ; un mur en planches évoque une ferme finlandaise ; une balustrade s'inspire d'un temple japonais.

Même le processus d'élaboration du plan de la villa fut non systématique. Les travaux de construction étaient déjà engagés à partir d'un plan différent lorsque Aalto décida que ce dernier n'était pas assez bon et devait être repensé. Ses clients, Harry et Maire Gullichsen, plein d'indulgence à son égard et qui l'avaient expressément encouragé à expérimenter sans se soucier d'un échec éventuel, n'élevèrent donc pas d'objections.

Mais plutôt que d'écarter l'ancien projet et de repartir de zéro, Aalto conserva la configuration générale tout en modifiant radicalement le plan. Le nouveau plan, bien que non systématique, est néanmoins logique : en forme de L, avec deux ailes – l'une pour la famille, l'autre pour les domestiques – séparées par un hall d'entrée secondaire et une salle à manger. Le toit de cette dernière se continue à l'extérieur dans le jardin où il est finalement rattaché à un sauna traditionnel par la piscine, laquelle constitue la caractéristique principale de la cour.

Une brève analyse de l'aile réservée à la famille suffira à illustrer les principaux aspects de cette réalisation architecturale d'une richesse exceptionnelle. Au rez-de-chaussée, un grand espace est divisé de diverses manières en fonction d'usages différents. Un changement de finition du sol le long d'un tracé sinueux sépare un coin séjour centré sur une cheminée d'angle raffinée et un espace consacré à la musique ou aux réceptions ; de ce dernier, qui donne sur l'allée carrossable, on voit arriver les invités. Dans un autre angle, une bibliothèque est délimitée par des rayonnages disposés apparemment sans façon, tandis que dans l'angle opposé une pièce-jardin est ceinte d'un mur de briques peintes. Si les formes et les matériaux, naturels pour la plupart, sont assez variés pour échapper à toute uniformité, l'enveloppe générale, en revanche, est carrée et possède même des poteaux disposés selon une grille régulière. Mais ceux-ci sont presque tous différents. La plupart sont circulaires et en acier mais l'un d'eux est en béton ; les poteaux en acier peuvent être simples, doubles ou triples, sans raison structurelle évidente.

À l'étage supérieur, toute trace de système disparaît comme par enchantement. Les murs extérieurs ne tiennent pas compte de la configuration du carré en dessous, ce qui libère de grands espaces du toit plat ainsi transformé en terrasse ouverte. Dans un angle, la forme organique de l'atelier revêtu de planches de Maire Gullichsen fait comme une poche au-dessus du bord du carré et est supportée par deux poteaux extérieurs, un simple et un double. À l'intérieur, les poteaux émergent du plancher mais leur position est complètement sans rapport avec le plan. L'un d'eux surgit même dans la chambre principale.

Si la liberté picturale d'Aalto était en quelque sorte typiquement finlandaise – représentative d'une architecture de lacs et de forêts plutôt que de villes et d'usines –, les tableaux dont elle s'inspirait étaient des tableaux modernes et, nonobstant la fierté nationaliste qui l'animait, elle appartenait à un mouvement international. Après la villa Mairea, l'architecture moderniste ne pourra plus jamais prétendre n'être qu'une simple affaire de structure et de fonction.

1 Élévation sud-ouest

2 Élévation sud-est

3 Plan du premier étage

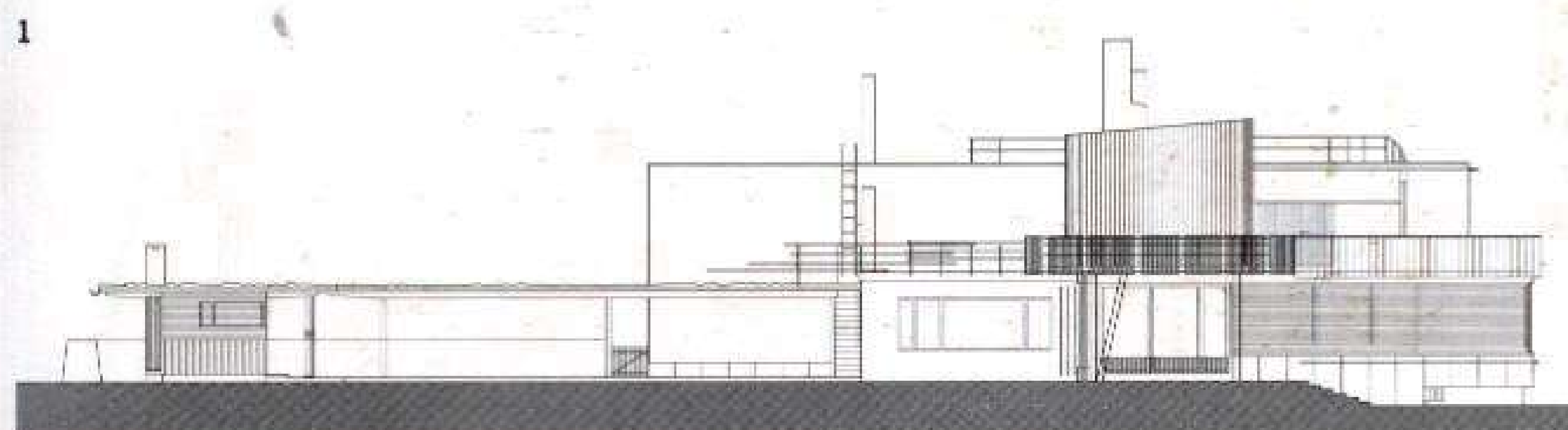
1 Atelier
2 Chambre de Maire
3 Hall supérieur avec cheminée
4 Chambre d'Harry
5 Terrasse
6 Hall/salle de jeux des enfants
7 Chambre des enfants
8 Chambre d'amis

4 Coupe A-A

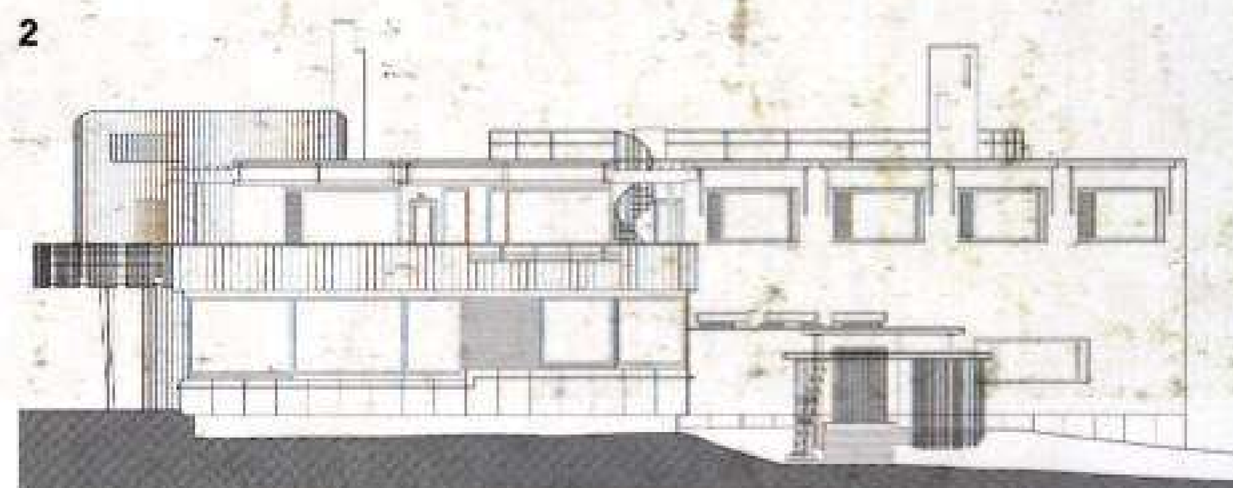
5 Plan du rez-de-chaussée

1 Piscine
2 Sauna
3 Jardin d'hiver
4 Salle de séjour
5 Bibliothèque
6 Salle à manger
7 Hall d'entrée
8 Entrée principale
9 Pièce du personnel
10 Office
11 Cuisine

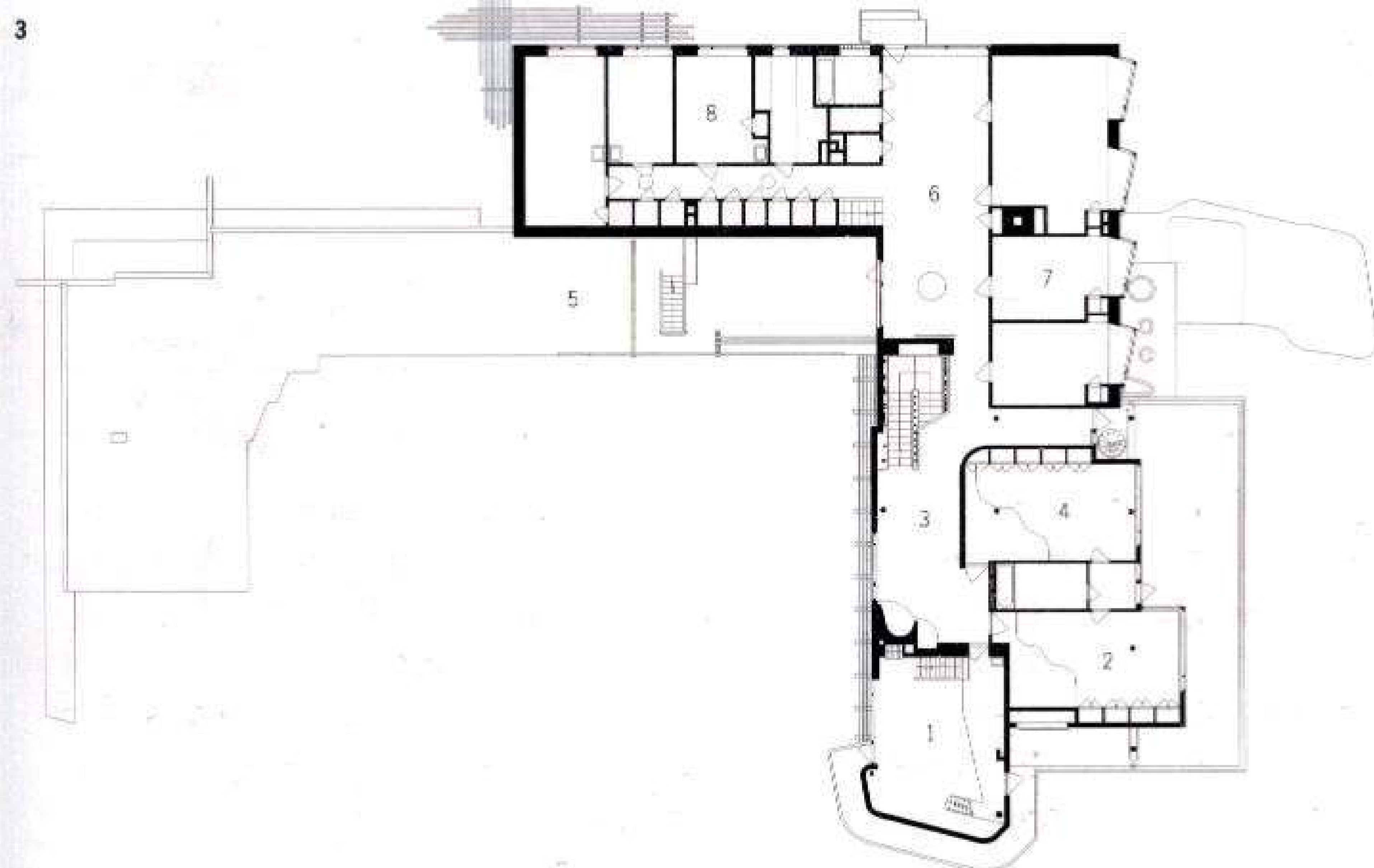
1



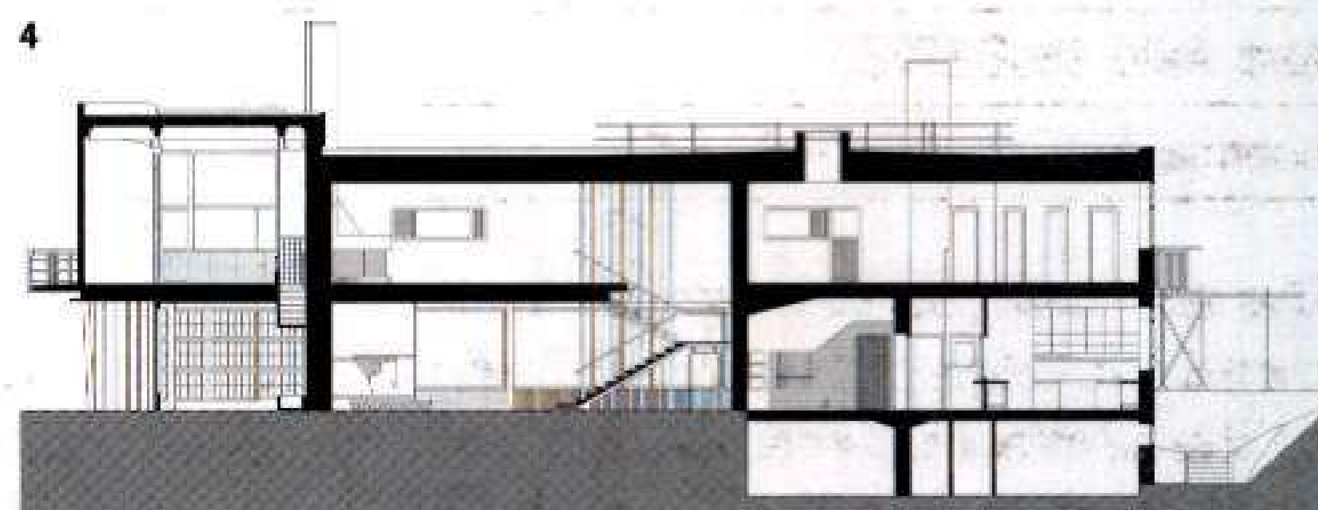
2



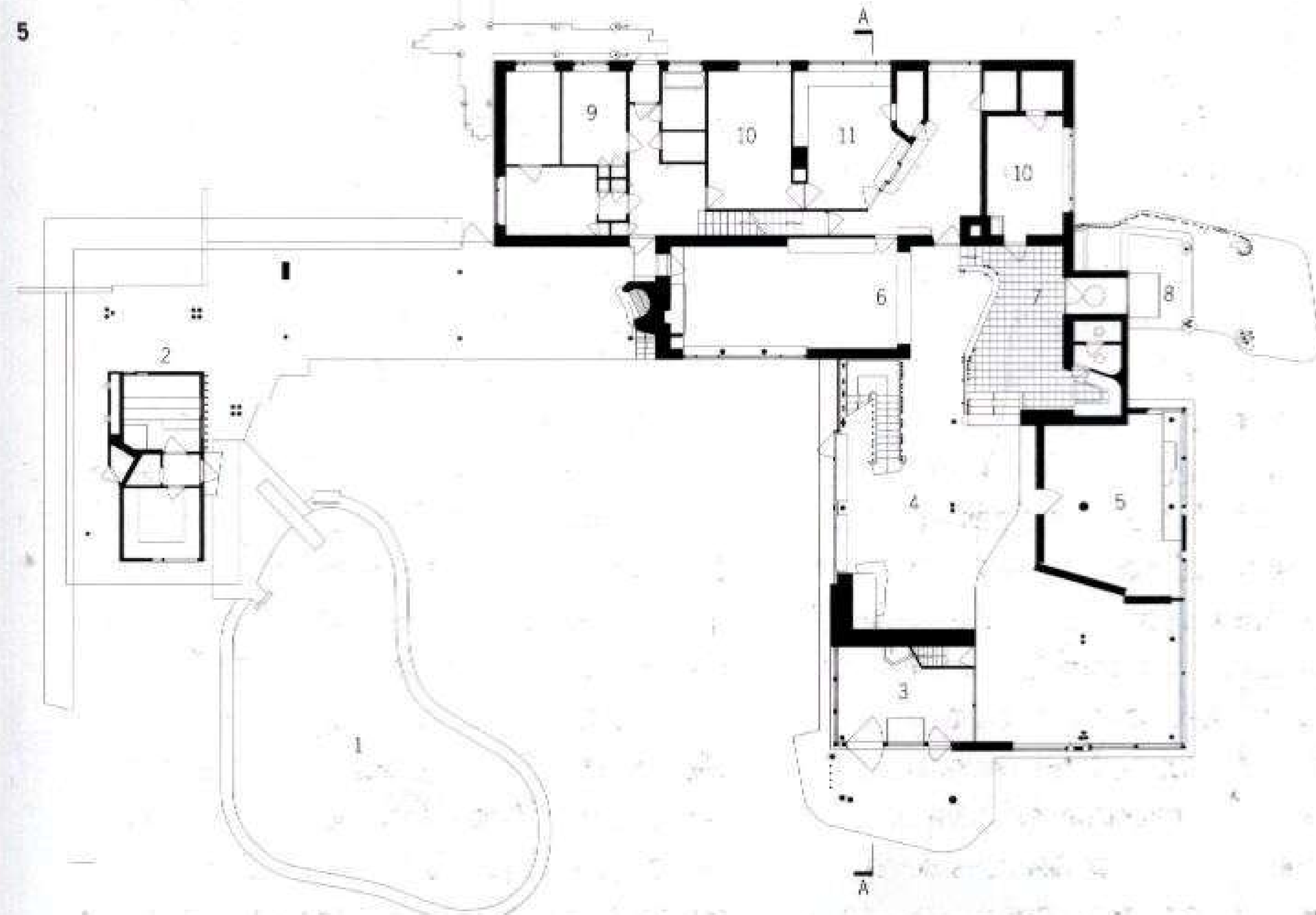
3



4



5





0 5 10 m



Willow Road

Ernö Goldfinger, 1902-1987

Londres, Angleterre, 1939

Bien que conçues par un Hongrois qui avait étudié l'architecture à Paris, les trois maisons de Willow Road, dans le nord de Londres, achevées en 1939, constituent d'une certaine manière un compromis typiquement britannique.
Ernö Goldfinger était un étudiant radical, qui avait rejeté ses professeurs des Beaux-Arts et leurs préjugés vieillots pour entrer dans l'atelier d'Auguste Perret, pionnier de la construction en béton armé. Mais lorsqu'il visita Londres dans les années 1930, il fut séduit par la maçonnerie en brique et les belles proportions de l'architecture géorgienne des rues de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle. L'association du béton armé et des briques dans Willow Road prend donc tout son sens. Goldfinger ne fut jamais un architecte pour qui « boîte blanche » rimait avec modernité. Son intérêt allait à la structure, aux matériaux et à la proportion et il en fut ainsi tout au long de sa carrière. En 1933, il épousa Ursula Blackwell, dont la famille avait fait fortune avec les soupes Crosse & Blackwell. Willow Road devait devenir leur domicile familial – façon avisée d'investir l'argent d'Ursula et de signifier sur le plan architectural l'arrivée de Goldfinger dans un nouveau territoire.

La maison Goldfinger est flanquée de deux maisons plus petites dont l'une fut vendue et l'autre louée. Extérieurement, il semble toutefois n'y avoir qu'un seul bâtiment de deux étages avec, au premier, une grande fenêtre en longueur donnant sur Hampstead Heath, au nord.
La façade est parfaitement symétrique, presque classique ; au rez-de-chaussée, des piliers ronds en béton supportent le mur en brique. Malgré la taille de la fenêtre sophistiquée du premier étage, l'impression demeure d'une boîte en brique percée plutôt que d'une peau légère, bien que la structure soit en béton armé de haut en bas.

À l'intérieur, la symétrie est immédiatement abandonnée. Le hall d'entrée situé entre les deux garages conduit à un escalier en colimaçon décentré, disposition très économique permettant d'éviter presque tout autre espace de circulation. Au premier étage, sur le minuscule palier, trois portes ouvrent directement sur la salle à manger et sur l'atelier sur le devant et, trois marches plus haut, sur la salle de séjour, à l'arrière. Ce sont des pièces indépendantes dont les cloisons peuvent cependant se rabattre pour créer un seul espace à deux niveaux. Cet agencement s'inspire presque certainement de l'idée de *Raumplan* d'Adolf Loos. Les plafonds bas des garages et du hall d'entrée en dessous créent l'espace pour une salle à manger et un atelier, plus haut de plafond. Le mur extérieur de la salle de séjour ensoleillée consiste en une porte coulissante en verre toute hauteur allant d'un bout à l'autre de la pièce et qui ouvre sur un balcon en porte-à-faux. À l'étage supérieur, les chambres, munies de petites fenêtres carrées, sont exposées au nord tandis que la totalité du côté sud est occupée par la chambre des enfants et celle de la nurse. Celles-ci forment un espace unique quoique divisible en trois par des cloisons pliantes.
Le toit plat permet aux salles de bain de profiter d'un éclairage zénithal, et à la cage d'escalier de bénéficier d'une lucarne ronde. Le site descend en pente plutôt raide vers le sud, de l'autre côté de la rue, élément dont la coupe tire parti en installant les pièces de service au sous-sol ou au niveau du jardin à l'arrière. La cuisine était initialement située à l'arrière, au rez-de-chaussée, un monte-plats assurant le service dans les étages.

Partout, les détails sont simples mais raffinés. Les poignées de porte et les luminaires ont été soigneusement étudiés et le mobilier, dont une grande partie a été dessinée par Goldfinger lui-même, s'adapte parfaitement aux espaces.
La maison et son contenu, dont d'importantes œuvres d'art modernistes, sont maintenant propriétés de la National Trust et ouverts au public.

1 Plan du deuxième étage

1 Chambres
2 Salles de bain
3 Espace des enfants

2 Plan du premier étage

1 Salle à manger
2 Salles de séjour
3 Atelier
4 Chambres
5 Salles de bain

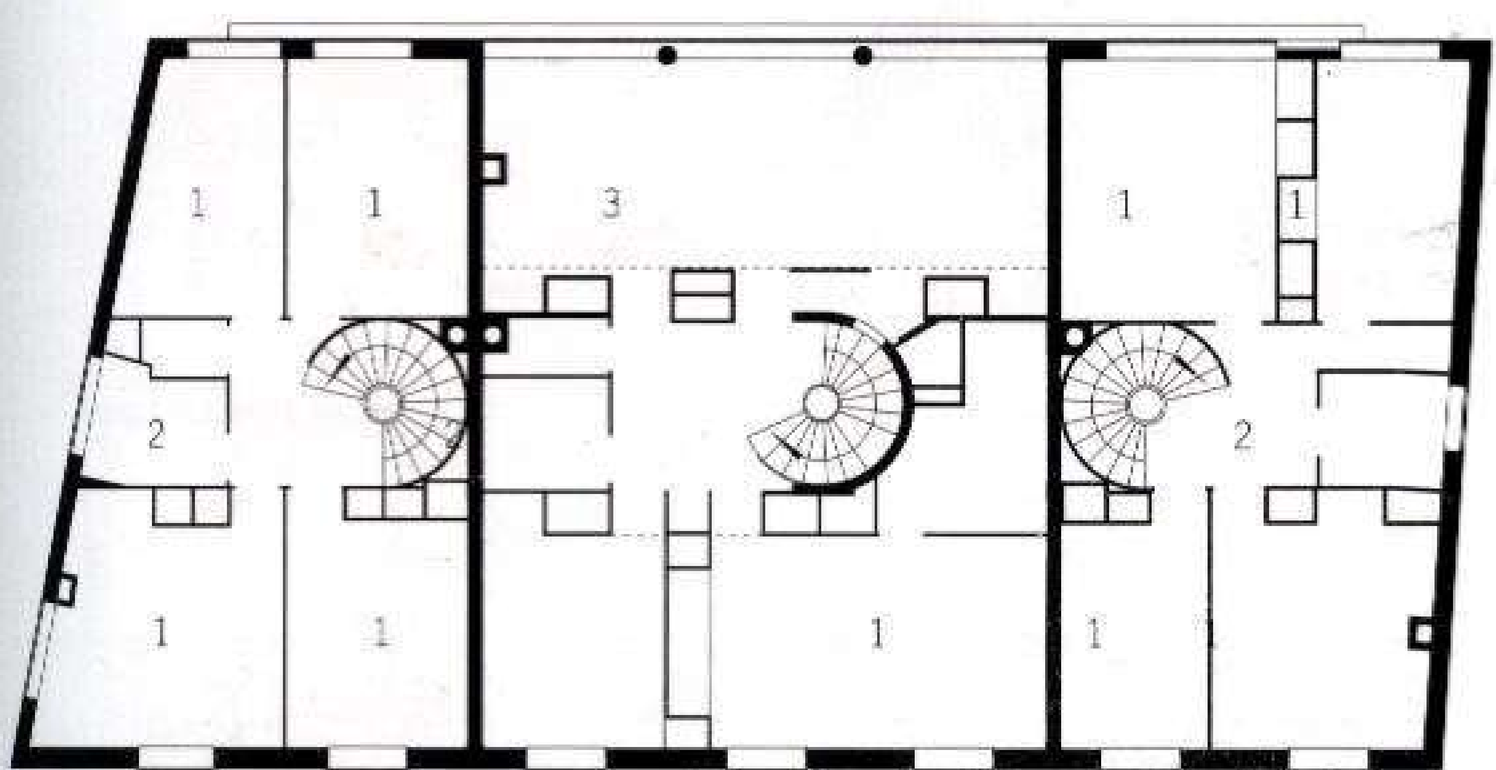
3 Plan du rez-de-chaussée

1 Garages
2 Salles à manger
3 Cuisines
4 Chambres de service

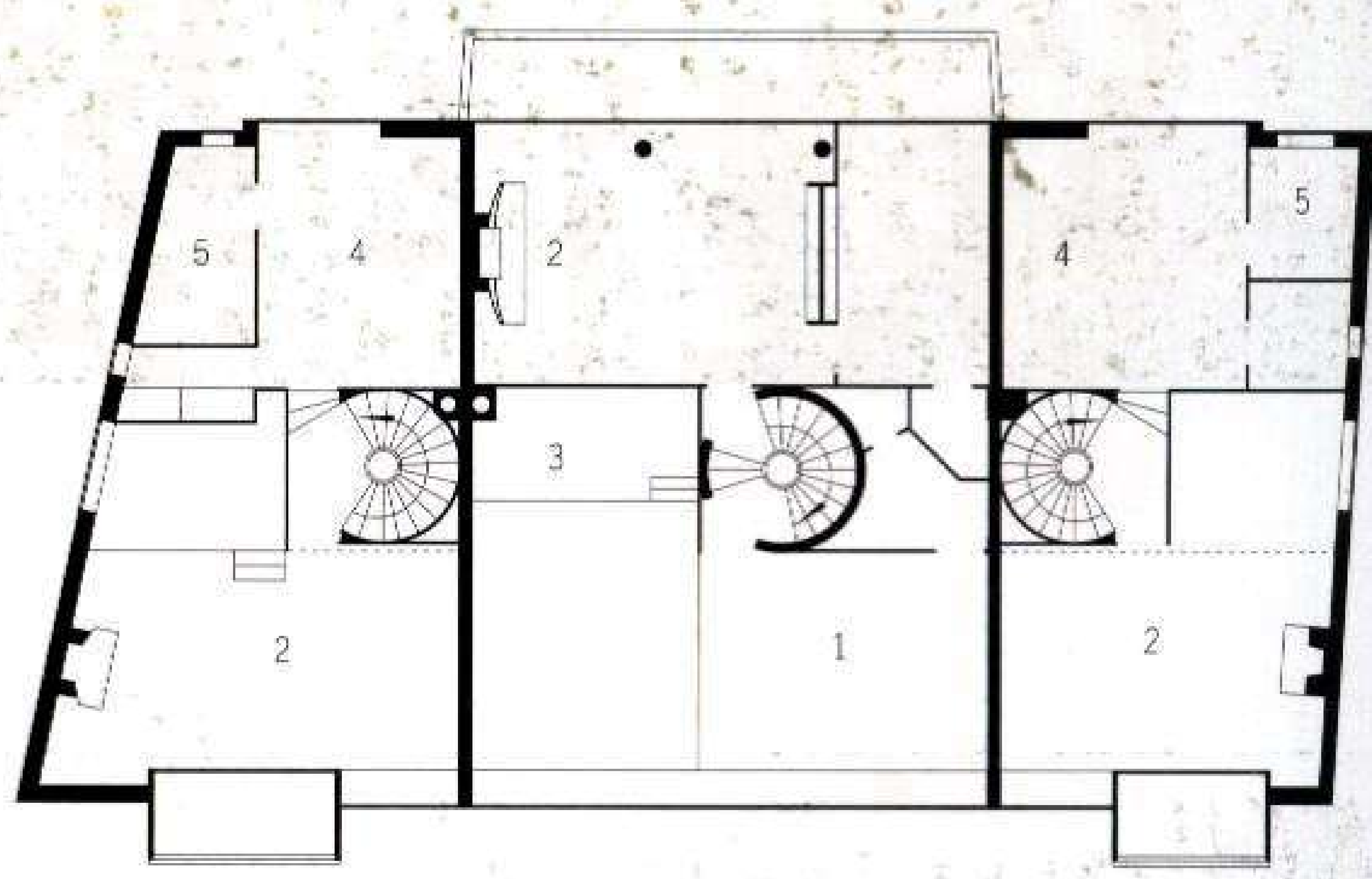
4 Plan du sous-sol

1 Pièce ouvrant sur le jardin
2 Salle de jeux
3 Atelier de bricolage
4 Chaufferie
5 Fuel
6 Débarras
7 Toilettes

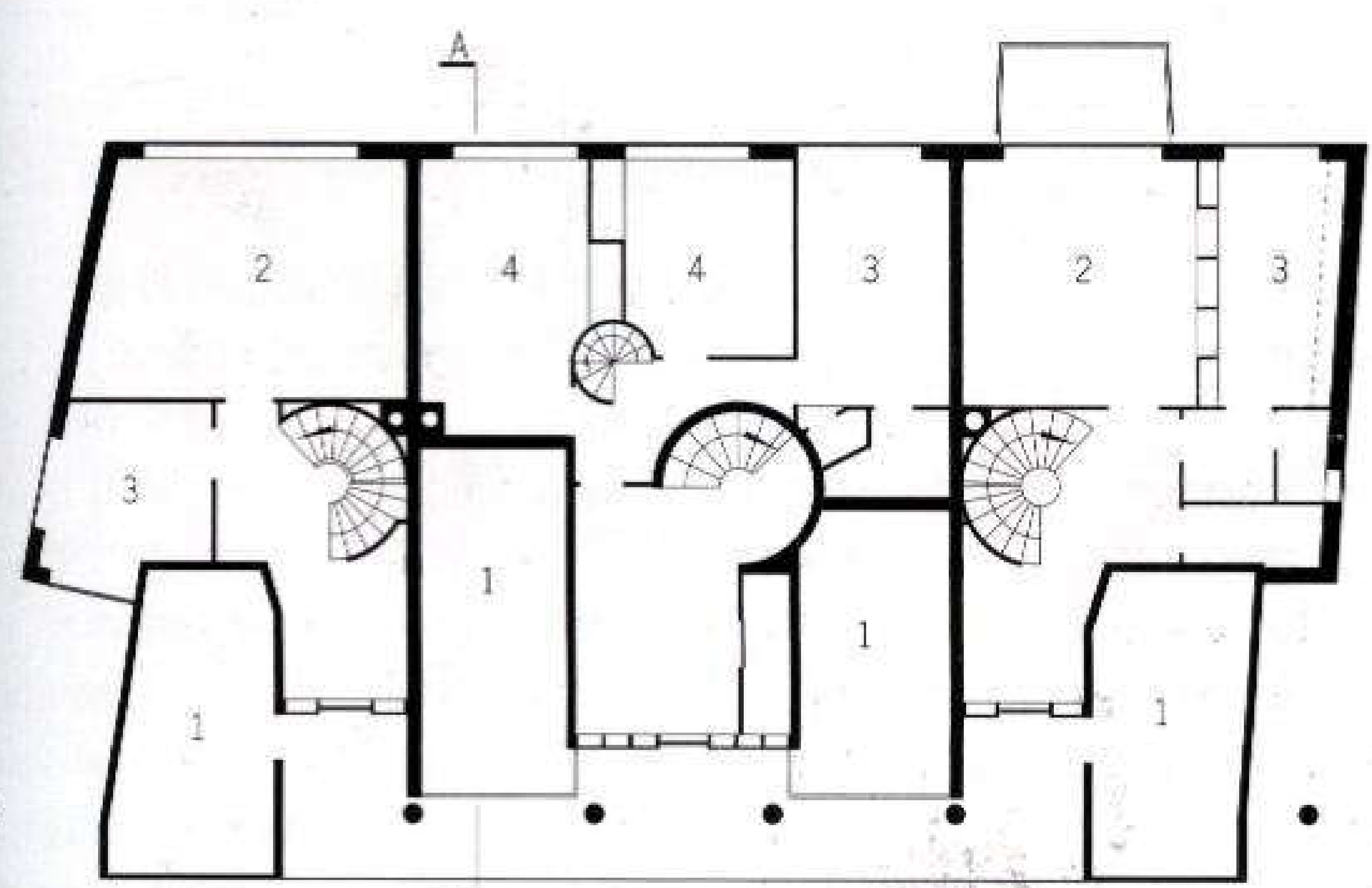
5 Coupe A-A



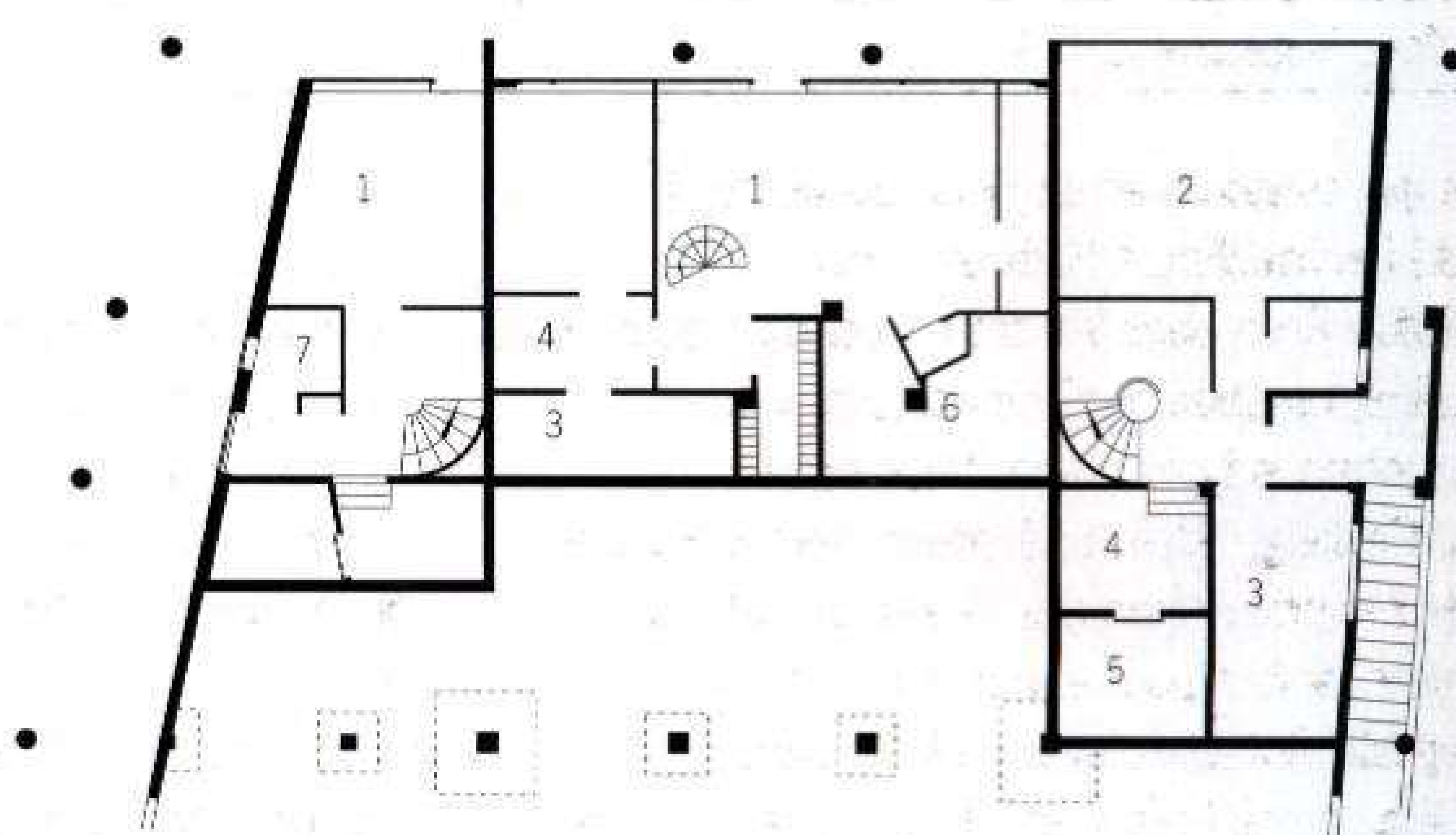
1



2

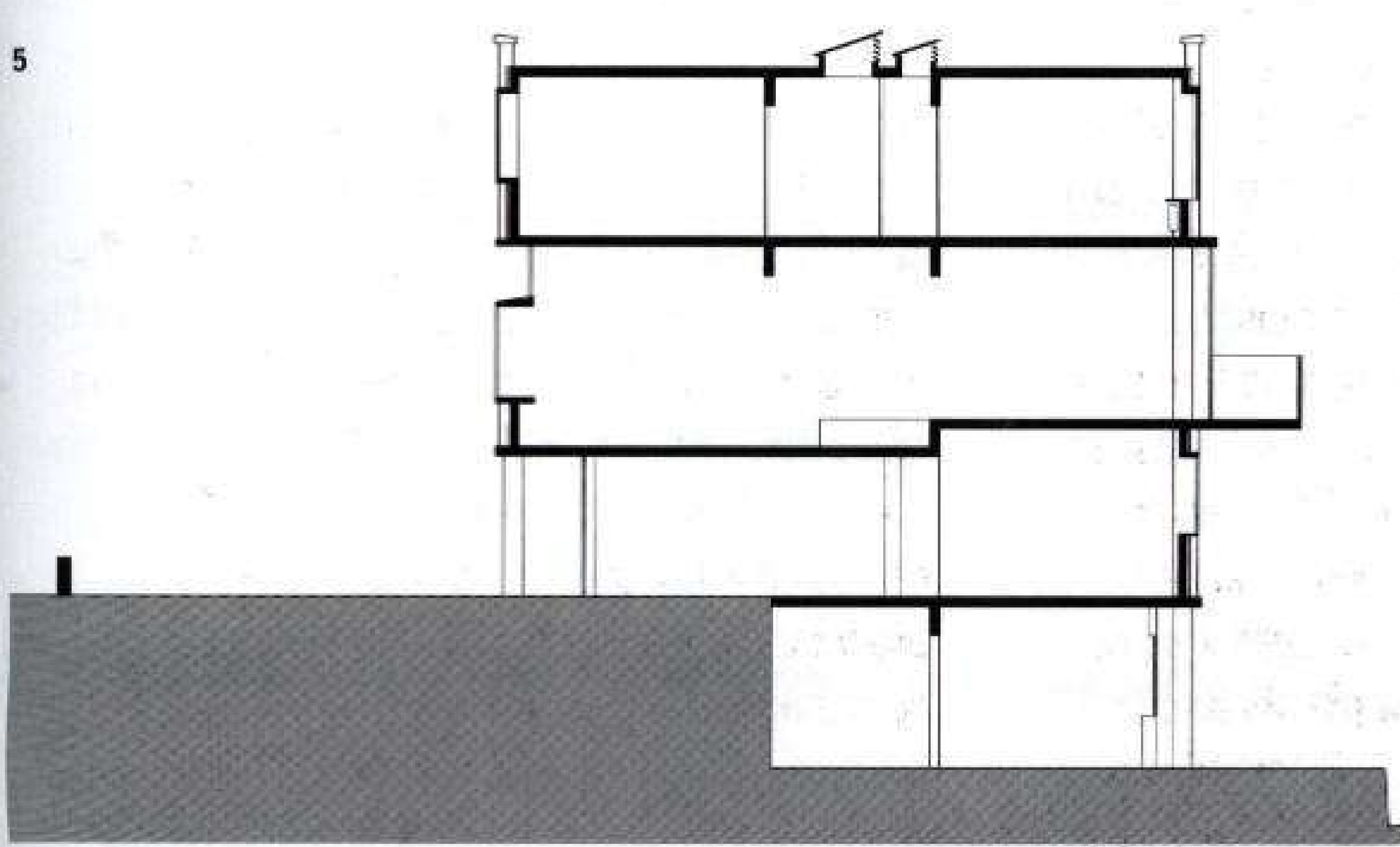


3

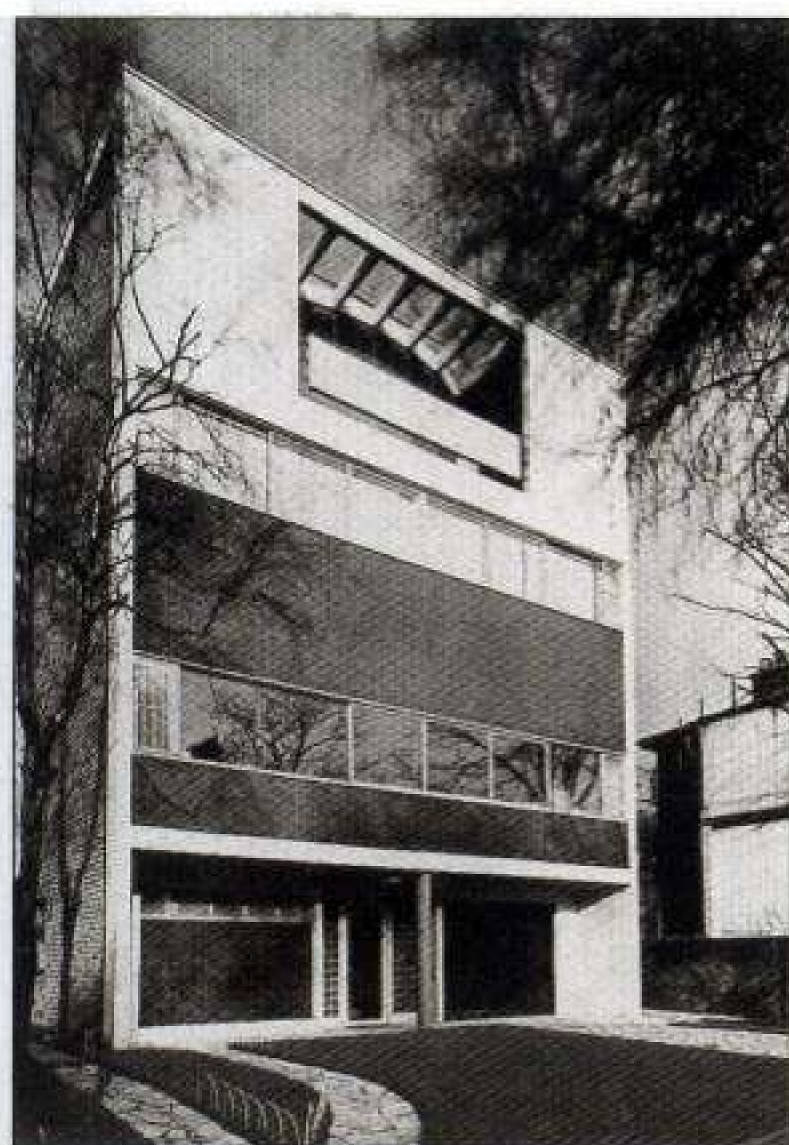


4

5



0 5 10 m





Newton Road

Denys Lasdun, 1914-2001

Londres, Angleterre, 1939

Denys Lasdun est surtout connu comme étant l'architecte du Royal National Theatre de Londres – un bâtiment également aimé et détesté. Le prince de Galles le comparait à une centrale nucléaire mais sa forme stratifiée bien caractéristique, avec ses terrasses sur plusieurs niveaux d'où les amateurs de théâtre peuvent admirer la Tamise, n'en est pas moins un prototype urbain puissant et original.

À partir des années 1950, Lasdun élabora un modernisme de son cru qu'il adapta à divers types de bâtiments, dont des habitations pour tous les budgets. Avant la Seconde Guerre mondiale, cependant, il apprenait encore son métier en copiant les maîtres de la première génération, Le Corbusier surtout, dont il étudia les bâtiments à Paris. En 1935, son projet d'élève pour une académie d'études coloniales est clairement une version du Pavillon suisse de Le Corbusier.

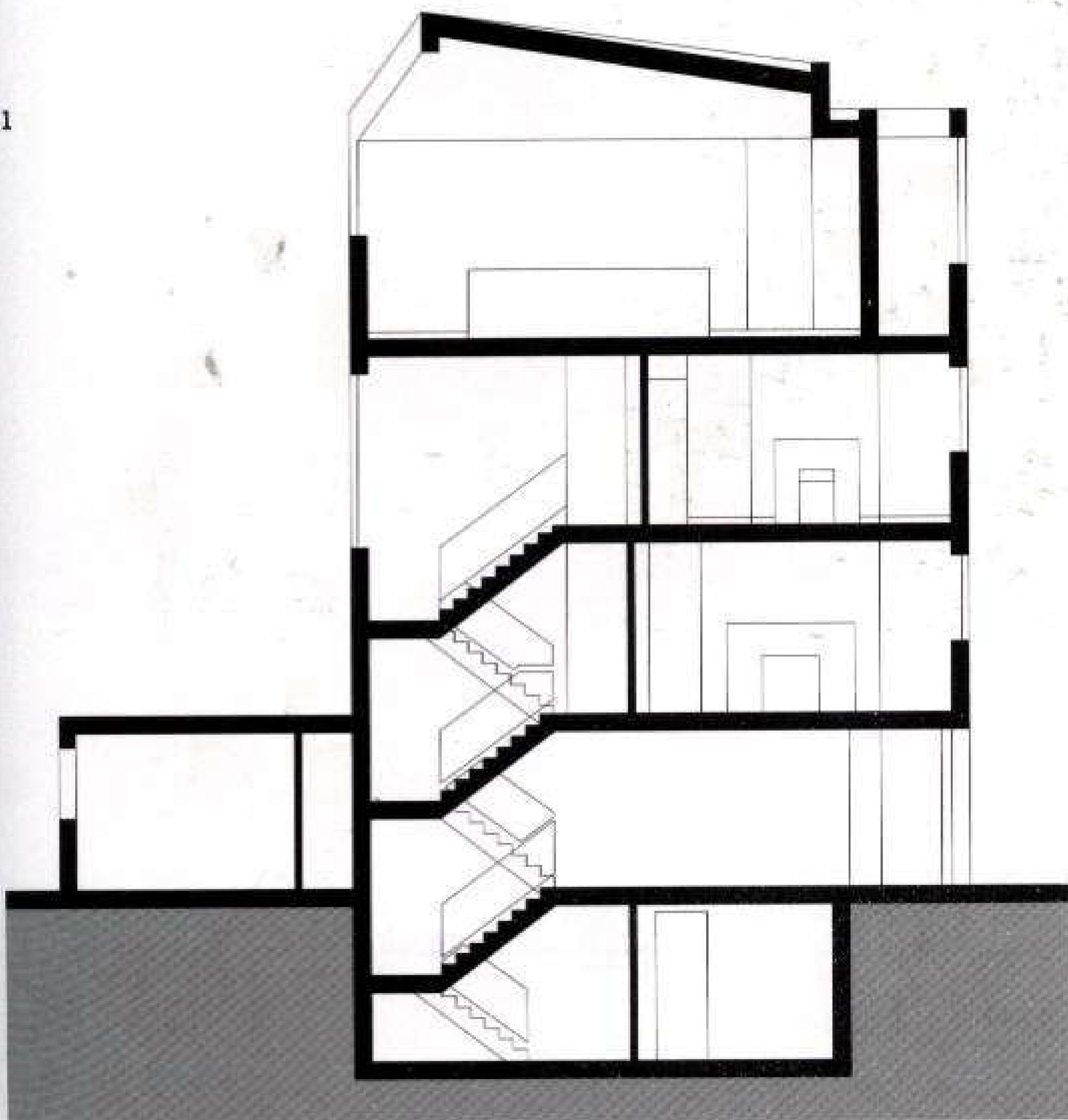
À cette époque, sur la carte moderniste du monde, l'Angleterre était encore isolée, possédant peu de praticiens autochtones. C'est alors que, travaillant pour Well Coates, l'architecte canadien des appartements de Lawn Road à Hampstead, à Londres, Lasdun reçut sa première commande personnelle importante : une maison et atelier dans Newton Road, Paddington, pour un peintre nommé F.J. Conway.

Celui-ci voulait une maison moderniste et Lasdun, une fois de plus, copia instinctivement Le Corbusier. C'est la villa Cook, construite à Paris en 1926, qui lui servit de modèle : une maison de trois étages, à peu près carrée en plan, avec des murs latéraux aveugles et un toit-jardin. La version de Lasdun est plus convenue et plus sobre – peut-être en réaction à une direction locale de l'urbanisme plus vigilante ou peut-être parce que l'architecte, à vingt-trois ans et frais émoulu de l'école, ne s'était pas encore entièrement imprégné de l'idiome moderniste.

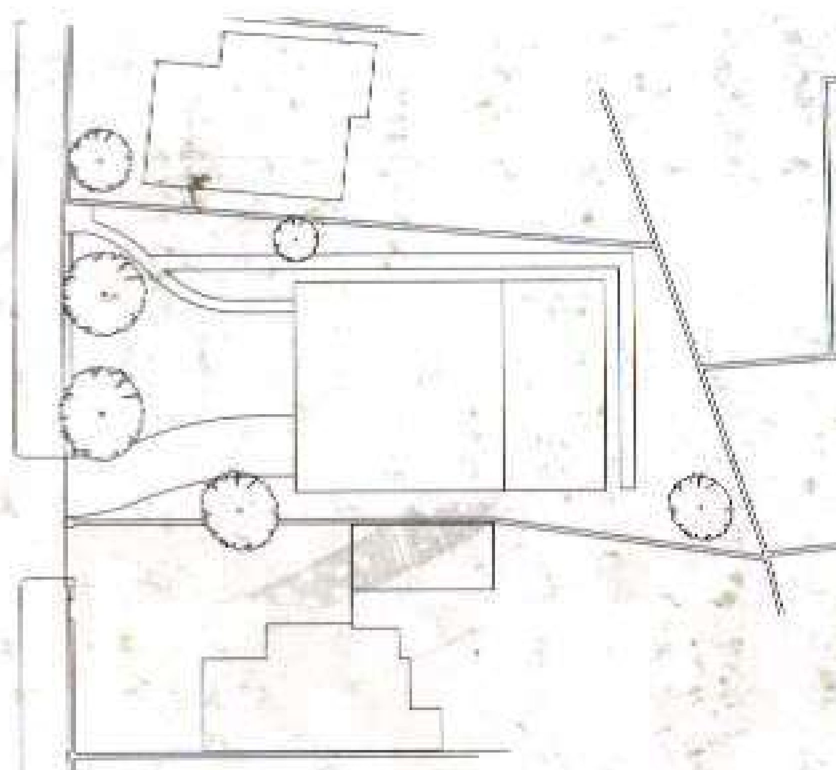
La façade principale est presque identique à celle de la villa Cook, avec deux fenêtres en longueur, une loggia au dernier étage et un rez-de-chaussée en retrait derrière un pilotis central. Mais elle a été assagie et rendue plus acceptable par la pose de carreaux bruns sous les bandeaux de fenêtres. Et, alors que la villa Cook a un plan libre avec un escalier décentré, des cloisons courbes et, sur un côté, une salle de séjour en double hauteur, Newton Road est carrée et, pour l'essentiel, symétrique. La porte d'entrée se trouve au centre, directement derrière la colonne, et le hall d'entrée conduit tout droit à un escalier au fond. Au premier étage, la grande salle de séjour associe une fenêtre en longueur résolument moderne sur toute la largeur de la pièce et un ancien manteau de cheminée à ornementation baroque. Mais même cette combinaison surréaliste trouve un précédent corbuséen dans le toit-jardin de l'appartement Beistegui de 1929, aussi à Paris. Au deuxième étage, les deux chambres sur le devant partagent la même fenêtre en longueur. Un petit escalier indépendant, logé dans l'angle de cet étage, monte jusqu'à un atelier en attique doté de hautes fenêtres orientées au nord et ouvert au sud sur une terrasse d'où l'on a vue sur la rue à travers une grande ouverture semblable à une fenêtre non vitrée.

La maison de Newton Road est située nettement en retrait de ses voisines, de sorte que la plus grande partie de l'espace dégagé du terrain est occupée par une cour plantée semi-publique. Les principaux espaces de vie commune ne sont pas en contact direct avec le sol. Ce qui aurait pu être un jardin privé à l'arrière est occupé par une extension d'un seul niveau contenant les chambres des domestiques. Certaines caractéristiques de la maison, tels l'emplacement de la salle de séjour au niveau du *piano nobile* et l'emploi d'une maçonnerie en brique pour les murs latéraux, rappellent la maison de ville londonienne traditionnelle. C'est peut-être une copie de Le Corbusier mais c'est aussi la première étape de la création d'un modernisme anglais.

1



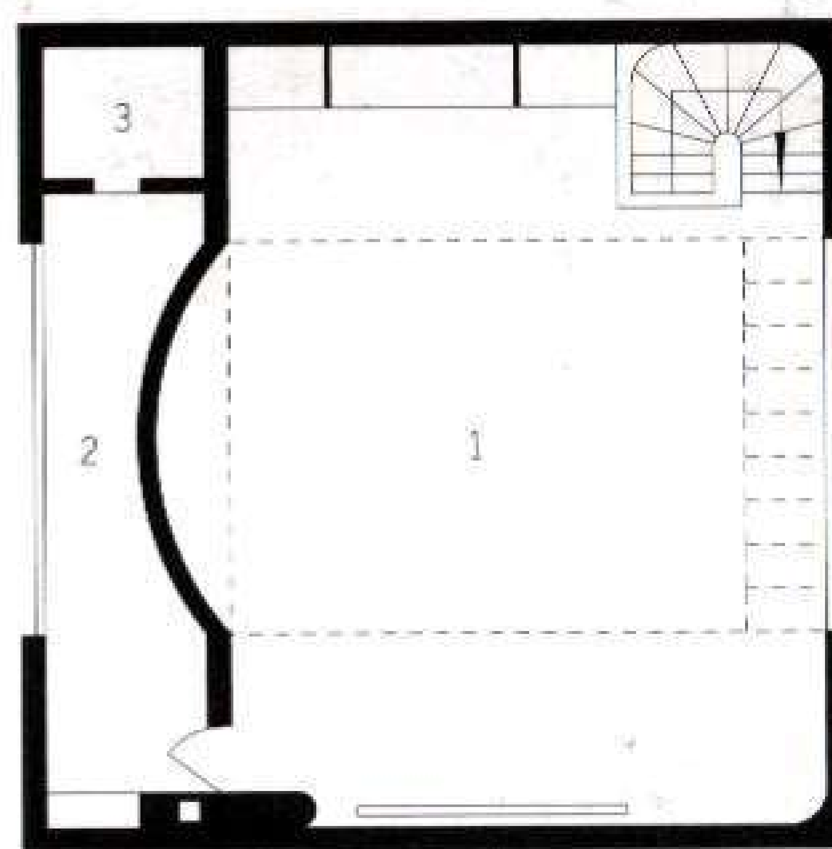
2



1 **Coupe A-A**

2 **Plan de masse**

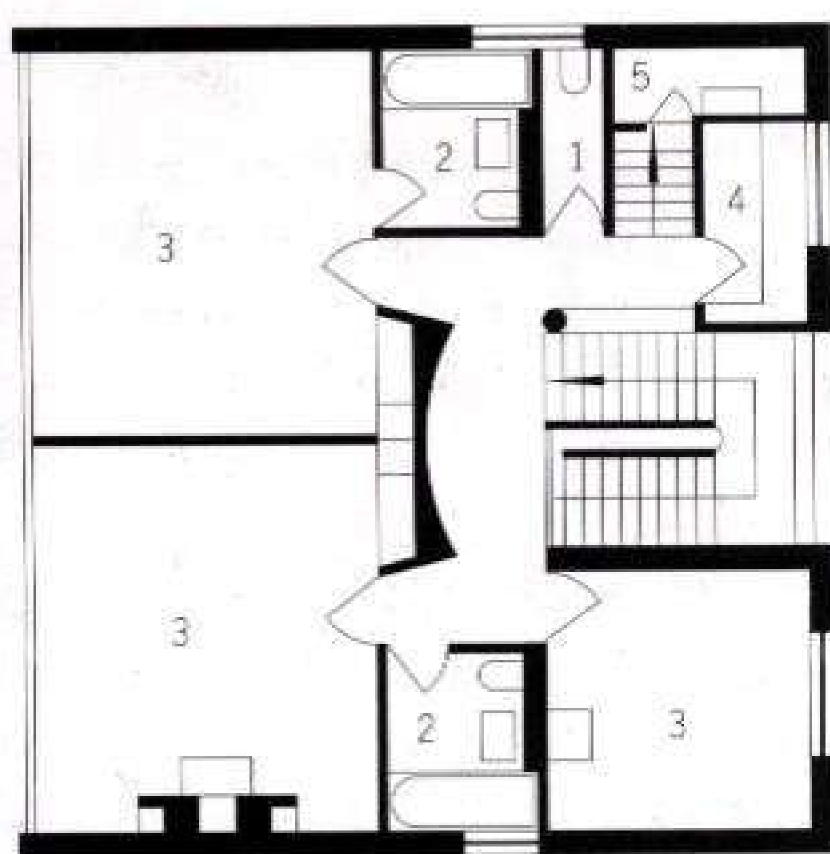
3



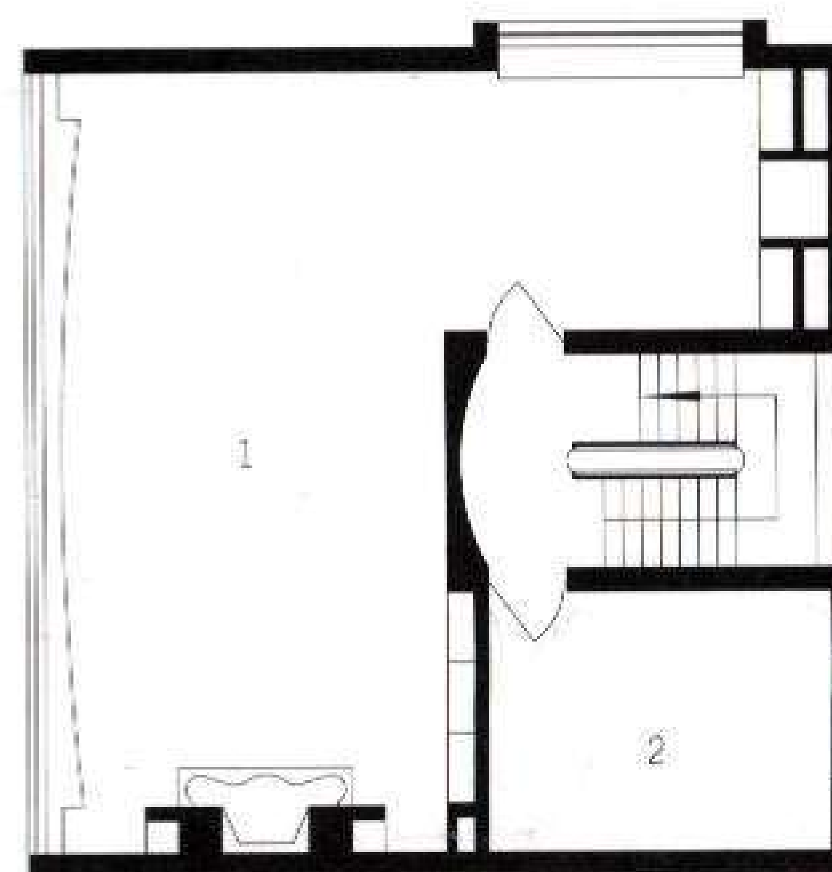
3 Plan du troisième étage

1 Atelier
2 Terrasse
3 Réservoirs

4



5



4 Plan du deuxième étage

1 Toilettes
2 Salles de bain
3 Chambres
4 Rangement
5 Lingerie

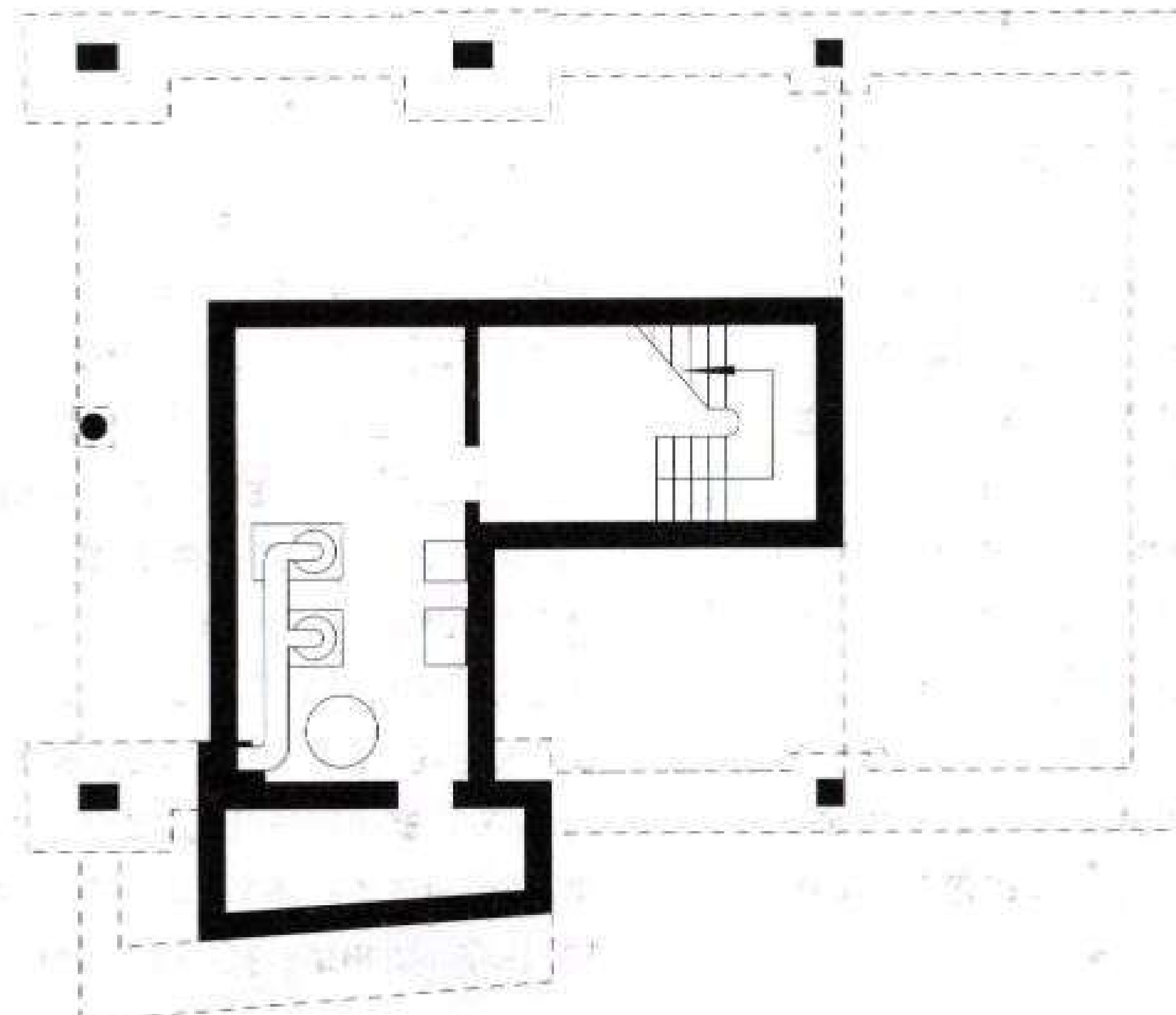
5 Plan du premier étage

1 Salle de séjour et salle à manger
2 Cabinet de travail

6



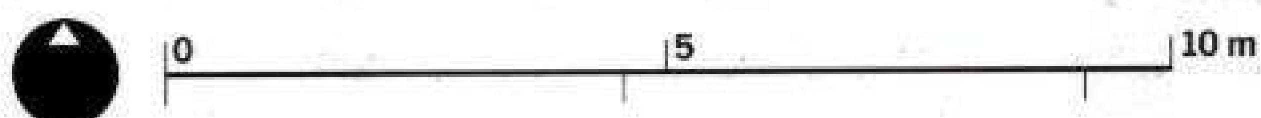
7

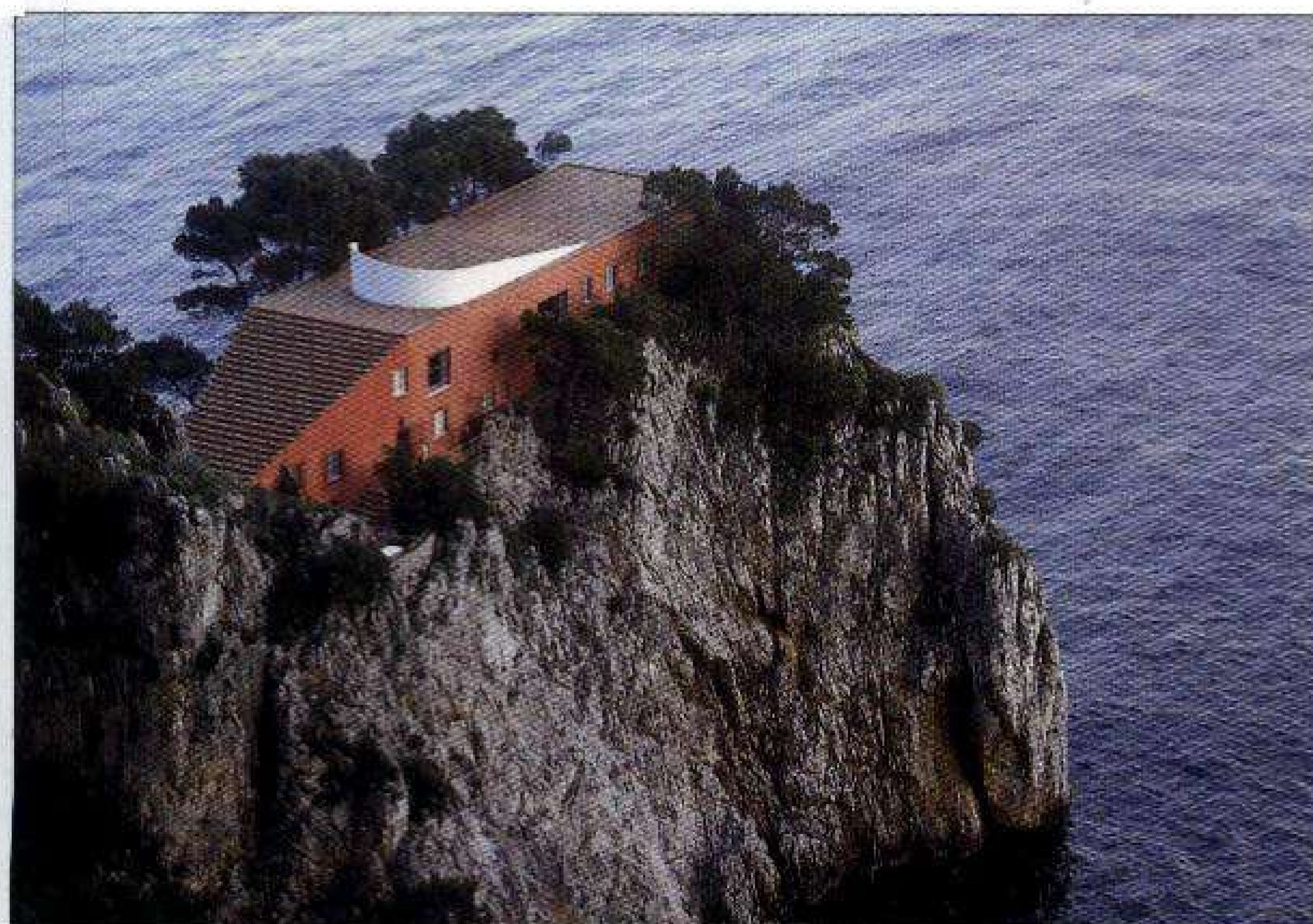


6 Plan du rez-de-chaussée

1 Garage
2 Chambres de service
3 Cuisine
4 Office
5 Pièce de service
6 Hall d'entrée
7 Vestiaire
8 Salle de bain
9 Toilettes

7 Plan du sous-sol





Casa Malaparte

Adalberto Libera, 1903-1963, et Curzio Malaparte, 1898-1957

Capri, Italie, 1936-1940

« Une maison qui me ressemble », disait Malaparte de son repaire solitaire perché sur ce promontoire rocheux arrosé par les embruns, dans l'île de Capri. Il se considérait de toute évidence comme un personnage mythique, un poète ou un roi. En réalité, c'était un journaliste et un militant politique, assez influent pour être emprisonné par les fascistes avant la Seconde Guerre mondiale et par les anti-fascistes après celle-ci.

Malaparte n'était certainement pas un saint et il semble qu'il ait en partie construit sa maison avec de l'argent obtenu frauduleusement d'un fonds d'aide aux journalistes. Ayant acheté le site à bas prix car les autorités de Capri avaient interdit qu'on y construise, il usa de ses influences politiques pour faire lever l'interdiction.

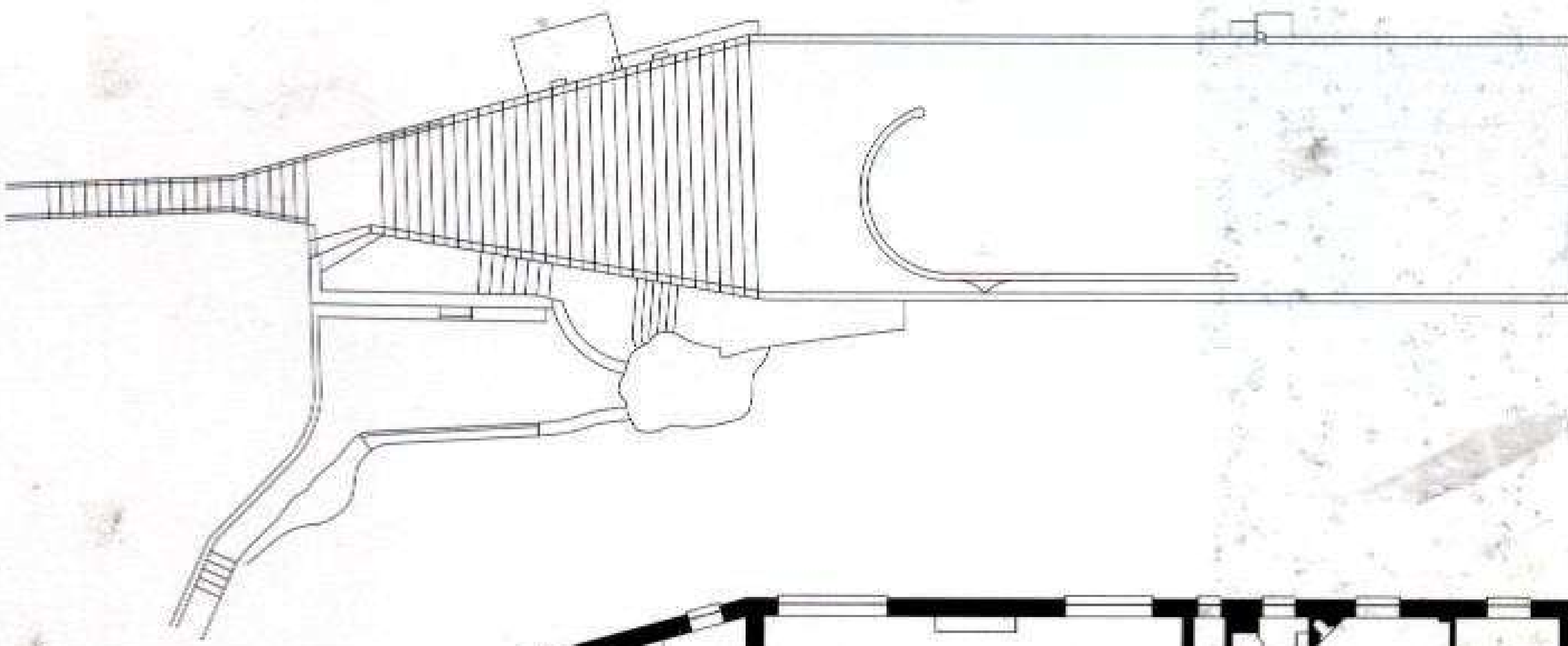
Le pouvoir d'attraction du bâtiment s'explique par ses proportions et sa simplicité. À peine plus qu'une simple boîte, il est comme une excroissance naturelle du roc sur lequel il est construit tout en dominant la côte telle une forteresse. On en attribue souvent la conception à l'architecte rationaliste romain Adalberto Libera, mais son projet ne servit que de point de départ. C'est Malaparte lui-même, en collaboration avec le constructeur Adolfo Amitrano, qui donna au bâtiment sa forme définitive, la modifiant à maintes reprises durant les quatre années que dura la construction.

La caractéristique la plus inoubliable du bâtiment – l'escalier en pointe conduisant, depuis le côté terre, au toit-terrasse – semble être une citation littérale des marches menant à l'église Annunziata de Lipari, l'île où Malaparte fut emprisonné en 1934. Pendant une brève période au cours de la construction, on atteignait l'entrée principale par une fente au milieu de la volée de marches, semblable au vomitorium d'un théâtre romain. Bien que cet agencement ne fût pas dénué d'une grande logique formelle et fonctionnelle, il fut finalement rejeté, peut-être parce qu'une telle entrée aurait été inondée par la mer en cas de tempête.

L'obturation du vomitarium eut un effet désastreux sur le plan, déplaçant l'entrée principale sur un côté du rez-de-chaussée et coinçant l'escalier intérieur dans un angle gênant. Malaparte aurait sans doute préféré une distribution symétrique, semblable au plan de ses appartements privés à l'autre extrémité du bâtiment, avec ses salles de bain jumelles et son couloir en forme de T. La suppression du vomitarium détruisit également le rapport entre la salle de séjour et le toit-terrasse. Le trajet de l'une à l'autre est excessivement tortueux – exigeant de descendre seize marches et d'en monter quarante-huit. Mais, aux yeux de Malaparte, l'image de la maison (et par conséquent la sienne) était plus importante que l'efficacité de son organisation. La silhouette du mur coupe-vent ou « voile », situé sur la terrasse nue et sans rambarde, fut rectifiée à plusieurs reprises avant d'atteindre son élégante courbure. Les espaces intérieurs sont pour la plupart de petites pièces, semblables à des boîtes, à l'exception de la salle de séjour principale, une sorte d'énorme cour presque extérieure, pavée comme une rue romaine et meublée de ce qui ressemble à des vestiges classiques, dont un grand bas-relief sculpté par Pericle Fazzini, intitulé *Danza*. De gigantesques fenêtres panoramiques encadrent des vues homériques de la baie de Naples.

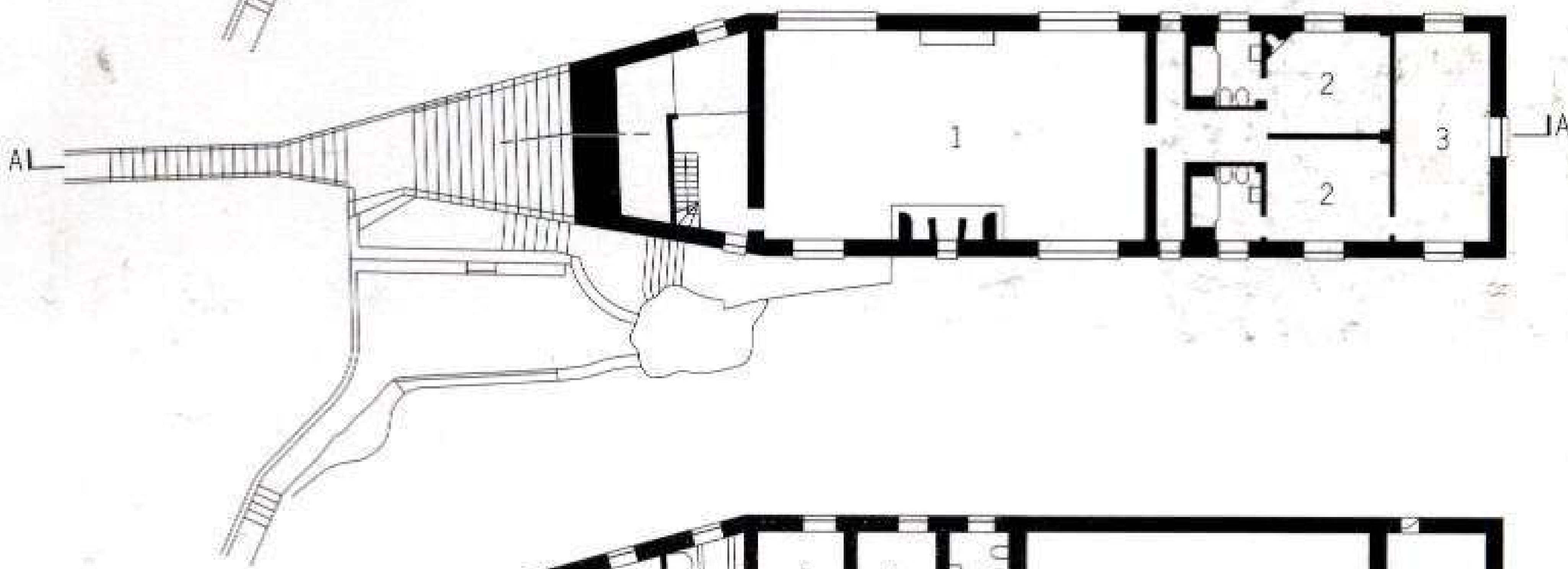
Le grand public découvrit la maison en 1963, six ans après la mort de Malaparte, lorsque Jean-Luc Godard en fit le décor de son film *Le Mépris*, avec Brigitte Bardot dans le rôle principal.

1 Plan du toit



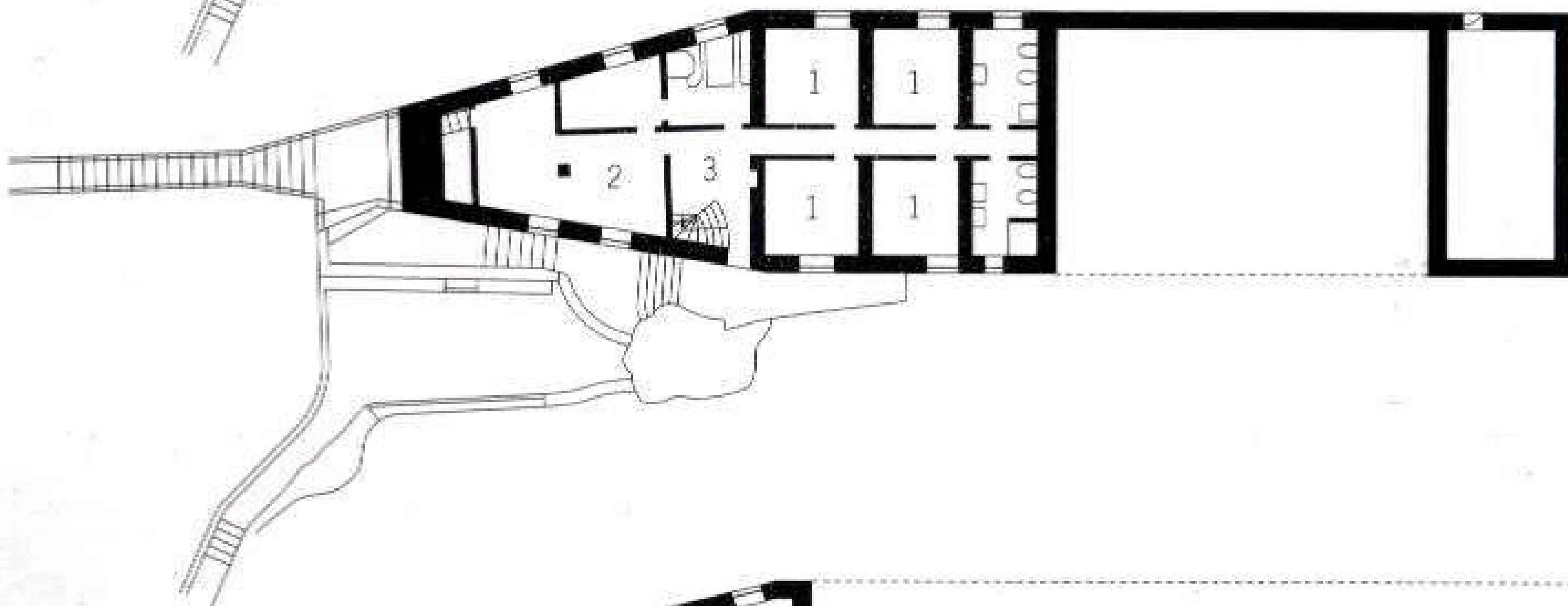
2 Plan de l'étage supérieur

1 Salle de séjour
2 Chambres
3 Cabinet de travail

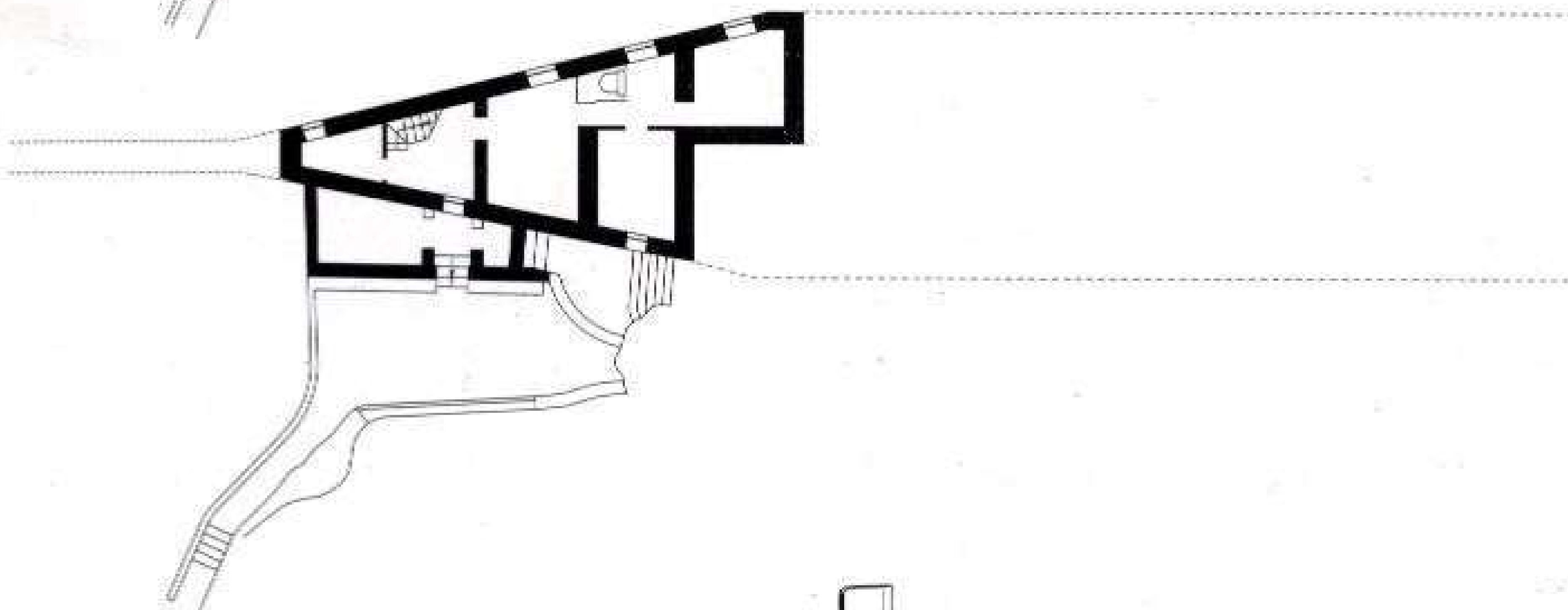


3 Plan de l'étage inférieur

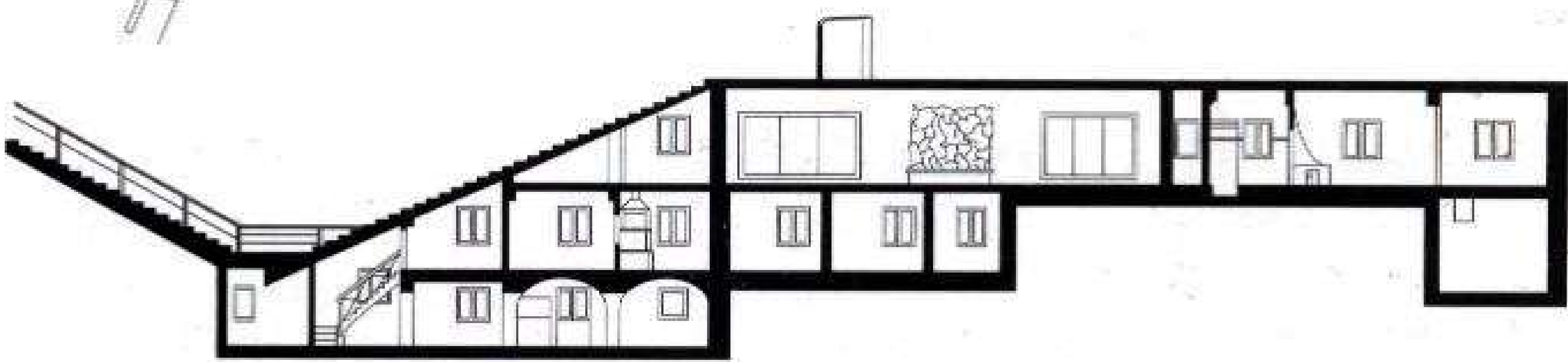
1 Chambres
2 Cuisine et pièces de service
3 Entrée



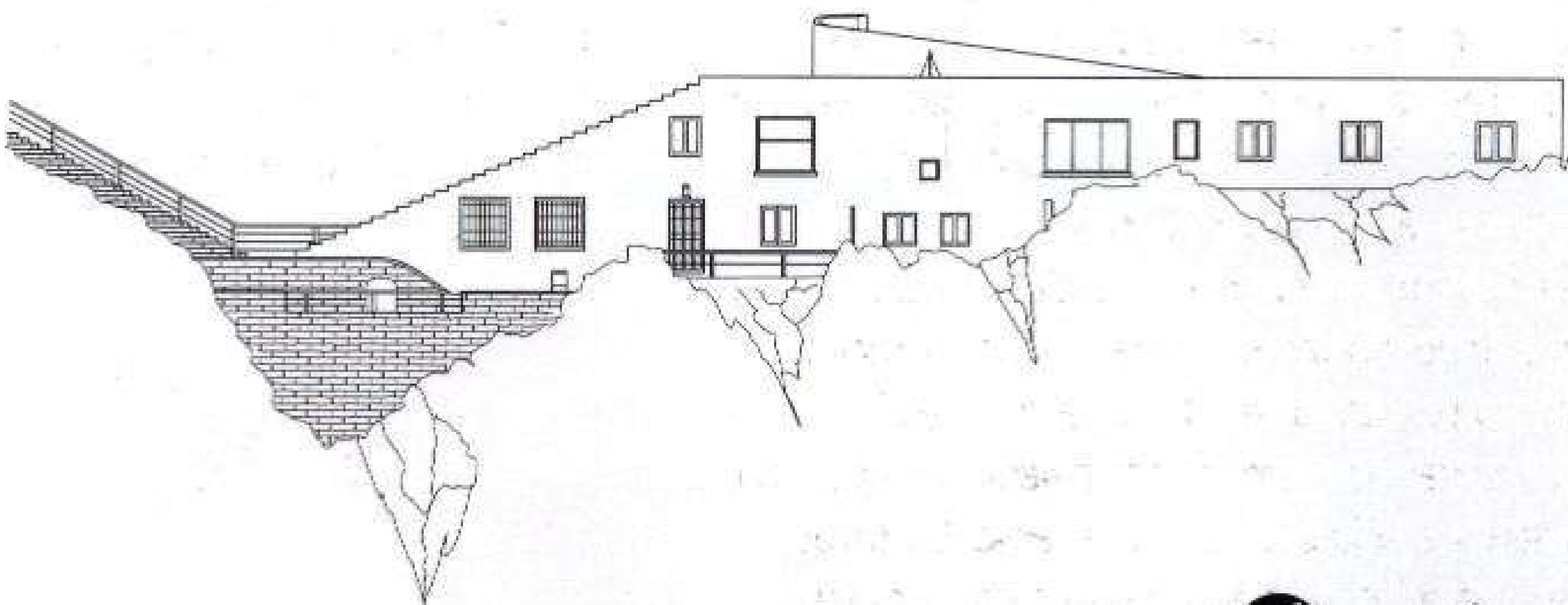
4 Plan de l'étage de la cave



5 Coupe A-A

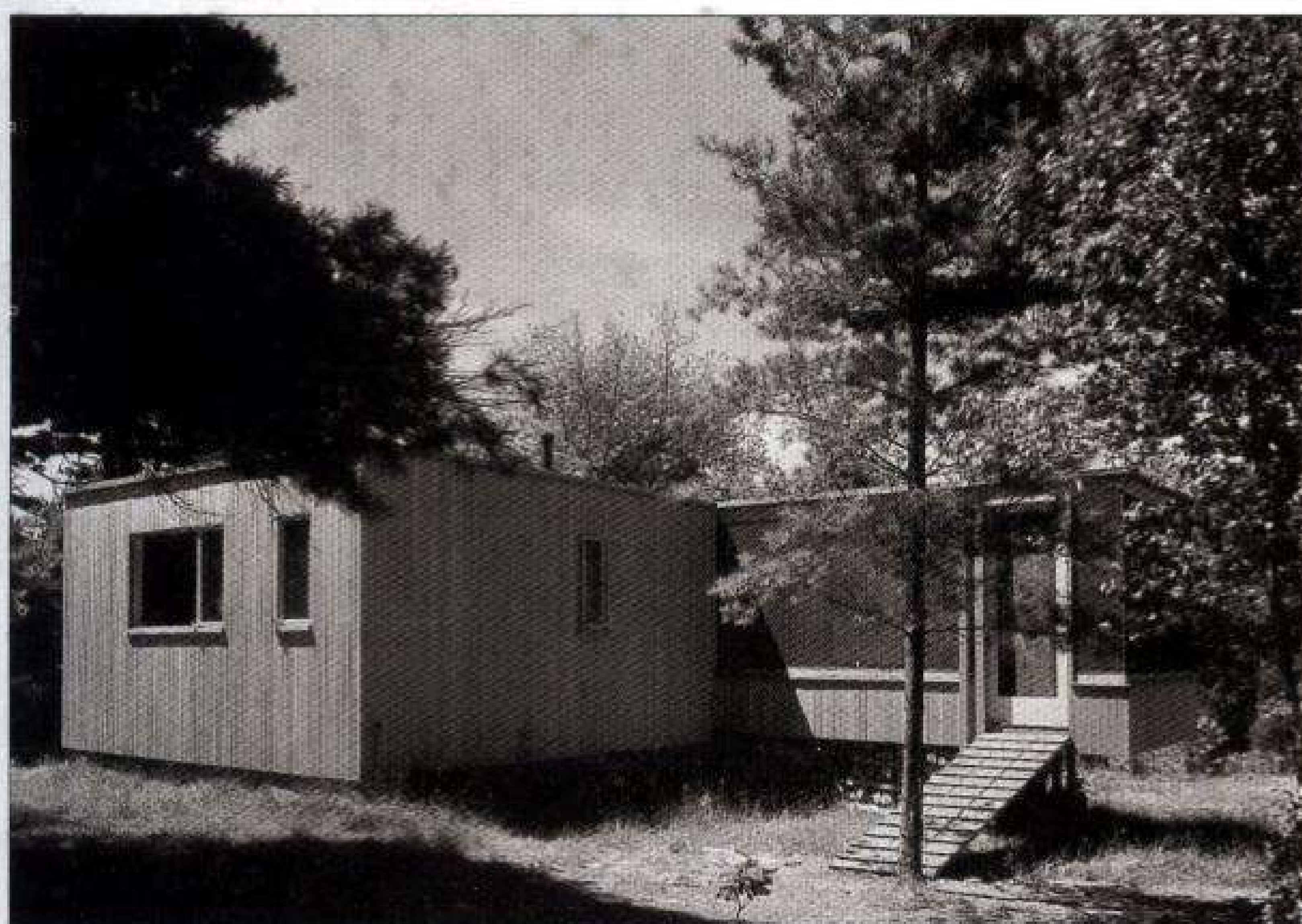


6 Élévation sud-est





0 5 10 m





Maison Chamberlain

Marcel Breuer, 1902-1981

Wayland, Massachusetts, États-Unis, 1940

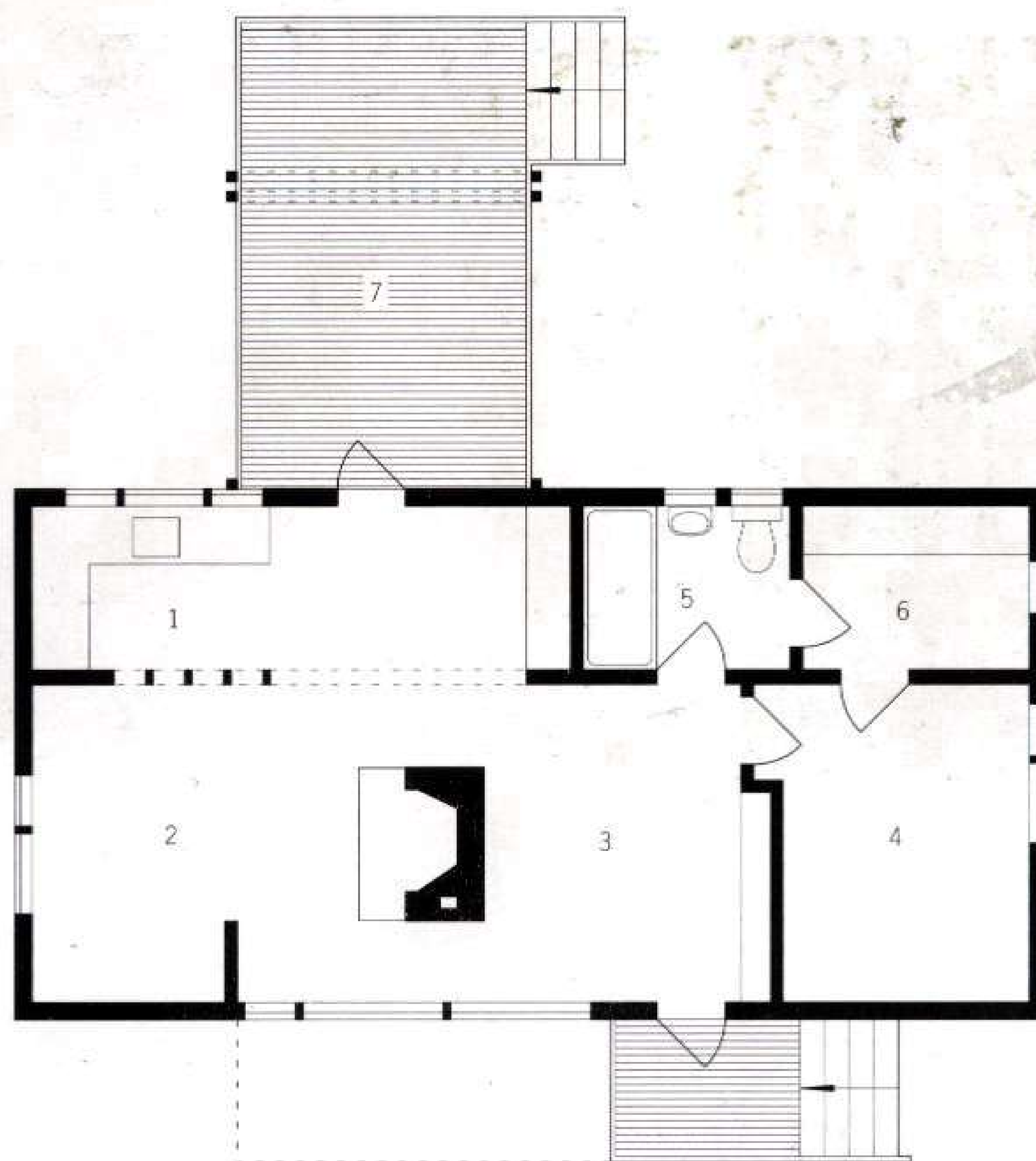
Bien que petite et sans prétention formelle, cette maison de week-end pour un couple âgé est plutôt complexe sur le plan architectural et structurel. La boîte contenant les principales pièces de vie commune est de forme nettement moderniste, surélevée au-dessus du sol comme l'un des cubes blancs de Le Corbusier et en porte-à-faux sur deux mètres cinquante à une extrémité. Toutefois, elle n'est pas blanche et ne repose pas sur des pilotis mais sur un sous-sol surélevé en pierre. Elle n'a pas non plus de fenêtre en longueur, rien que des fenêtres à battants avec des châssis en acier, percées dans des murs revêtus de bardeaux en pin de Douglas comme n'importe quelle maison de banlieue résidentielle américaine. Le Style international est ainsi adouci par l'intégration de matériaux naturels et de traditions de construction locales.

Breuer était fasciné par les structures dites *balloon-frame*, une méthode de construction qui était et demeure la norme aux États-Unis. Celle-ci consiste en de légers panneaux encastrés entre de fins montants en bois disposés à intervalles réguliers et recouverts de bardeaux. Normalement, les panneaux reposent sur les semelles des murs de soubassement mais Breuer, qui avait été responsable de l'atelier de charpenterie au Bauhaus, pensait pouvoir les accommoder autrement. Renforcés par une couche sous-jacente de bardeaux en diagonale, ils pourraient se transformer en poutres hautes d'un étage capables de couvrir de larges ouvertures et de faire saillie en porte-à-faux à une certaine distance de leurs points de support. Tel est le secret du porte-à-faux de deux mètres cinquante de la maison Chamberlain. Il n'y a pas de charpente cachée en acier ou en béton, bien que la portée du plancher ait été réduite par une poutre longitudinale supportée au sous-sol par deux poteaux. L'extrémité de cette solive est indiquée sur la façade ouest par un léger affaissement du revêtement en bois.

À l'intérieur, la boîte principale est partagée en une zone large et une zone étroite par le tracé de la poutre longitudinale, laquelle a son équivalent au niveau du plafond. La cuisine, la salle de bain et le dressing occupent la zone étroite ; la salle de séjour, la salle à manger et la chambre la zone large. Mais l'élément le plus frappant est la cheminée centrale en moellons qui semble surgir du sous-sol. Le goût de Breuer pour la pierre naturelle a peut-être ses racines en Angleterre où, à l'instar de son associé Walter Gropius, il avait séjourné un an après avoir quitté l'Allemagne pour les États-Unis. Là, travaillant avec F.R.S. Yorke, il avait participé à la conception d'une salle d'exposition de meubles dont les murs étaient en plaques de verre et en pierre de Cotswold.

Sur le côté nord de la maison, le toit et le plancher de la boîte principale se prolongent, étayés par des « poteaux de but » en bois, pour former une ample véranda dont les côtés ne sont fermés que par une moustiquaire. On y accède par le jardin au moyen d'une courte rampe et il y a assez d'espace sous le plancher pour stocker du bois.

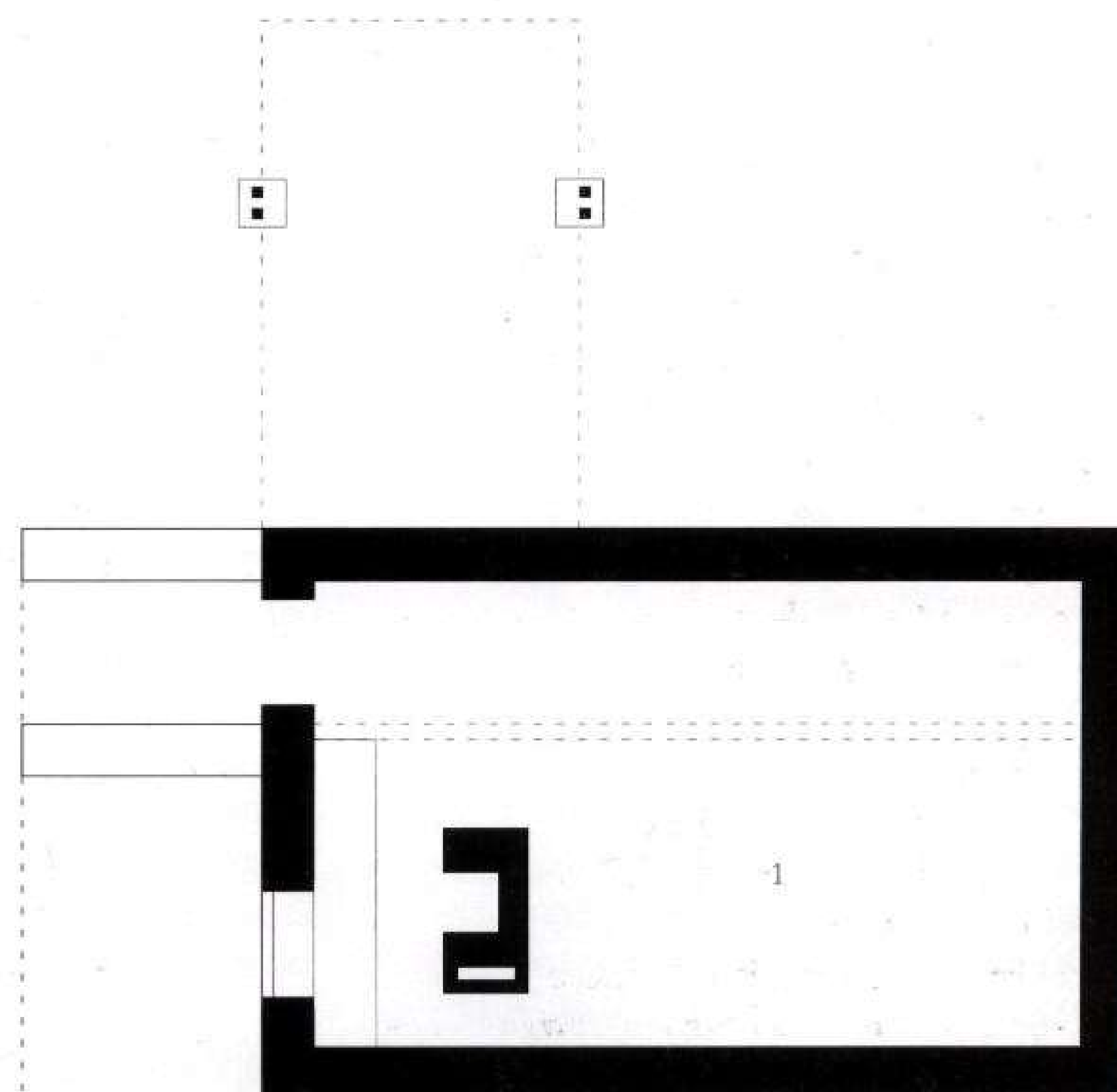
On a émis l'hypothèse que cette élégante structure en porte-à-faux avait inspiré la maison Farnsworth de Mies van der Rohe (voir p. 112-113) où l'idée est traduite en acier. La maison Chamberlain associe donc trois système structuraux distincts : un mur porteur pour le sous-sol, une ossature *balloon-frame* pour la boîte principale et un ensemble poutres et poteaux pour la véranda. Breuer lui-même la tenait pour la plus belle de la centaine de maisons qu'il avait conçues au cours de sa longue carrière.



1

1 Plan du rez-de-chaussée

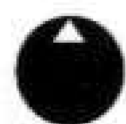
1 Cuisine
2 Salle de séjour
3 Salle à manger
4 Chambre
5 Salle de bain
6 Dressing
7 Véranda



2

2 Plan du sous-sol

1 Atelier



0 5 10 m



Maison Wichita

Richard Buckminster Fuller, 1895-1983

Wichita, Kansas, États-Unis, 1947

En 1944, la fin de la guerre étant prévisible, les ouvriers des usines aéronautiques américaines anticipèrent les mises à pied imminentes et se mirent en quête d'un autre emploi. Le danger était qu'ils ne plient bagage prématurément. Mais si on arrivait à les convaincre qu'une usine pourrait être convertie pour assurer une production en temps de paix, ils garderaient l'espoir d'avoir du travail une fois la guerre finie ; et si les produits ainsi fabriqués étaient les maisons dont les ouvriers, alors logés dans des caravanes, avaient absolument besoin, l'incitation à rester sur place serait d'autant plus forte.

Qui pouvait mieux les convaincre que le futuriste et inventeur Richard Buckminster Fuller ? En 1928, il avait fait breveter la maison Dymaxion, une habitation hexagonale en métal, suspendue à un mât central, et, en 1936, il avait conçu la salle de bain préfabriquée Dymaxion pour la Phelps Dodge Corporation. Aucune de ces inventions n'avait été produite mais, à partir de 1940, des milliers d'exemplaires de sa Dymaxion Deployment Unit, un silo converti en habitat, avaient été fabriqués à des fins militaires en tant qu'abris de radar. Le temps était venu de synthétiser ces trois idées en une maison produite en série qui pallierait en partie la crise du logement, inévitable dans l'immédiat après-guerre.

Fuller se vit attribuer un coin de l'usine de la Beech Aircraft, à Wichita, au Kansas, et il s'employa aussitôt à finaliser la conception de ce qui allait devenir la maison Wichita. La promotion étant aussi importante, en l'occurrence, que la production effective de la maison, Fuller donna des conférences aux salariés et à leurs épouses sur la nouvelle merveille qui allait assurer leur avenir. La maison avait un plan circulaire et un profilé aérodynamique destiné à réduire la résistance au vent et la déperdition de chaleur.

Fuller semble s'être représenté la maison Wichita moins sous la forme d'un bâtiment que sous celle d'un véhicule voyageant dans l'espace à grande vitesse. Une bouche d'air pivotante sur le toit, semblable à une grosse girouette, réglait l'aération intérieure. Toutes les installations mécaniques, y compris deux salles de bain Dymaxion, étaient concentrées dans un noyau central. Sinon, le plan était découpé tel un gâteau en cinq tranches par d'épaisses cloisons radiales auxquelles étaient intégrés des dispositifs de rangement pivotants. Les tranches comprenaient une salle de séjour, deux chambres, une cuisine et un hall d'entrée. La structure était également révolutionnaire. Un plancher en acier conçu pour supporter le poids de cent vingt personnes était suspendu à un unique mât central par un appareil de câbles de tension et d'anneaux de compression semblables à des roues de bicyclette. Le revêtement extérieur était en Duralumin brillant, matériau employé pour la fabrication des avions Beech, et muni d'un ruban de Plexiglas encastré destiné à laisser entrer la lumière du jour. Les composants de la maison tout entière pouvaient être transportés sur un seul camion et on estimait qu'une équipe de six hommes pourrait l'ériger sur le site en une seule journée.

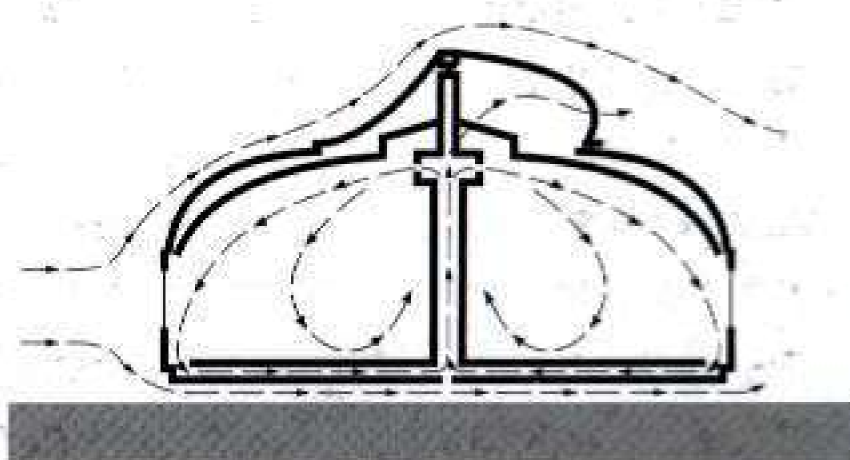
Le premier des deux prototypes fut bien accueilli et les commandes commencèrent à affluer à bon rythme. Mais il fallait des investissements massifs pour équiper l'usine et, bien que ses collègues de la Fuller Houses Inc. fussent tous favorables à la poursuite de la production, Fuller fut saisi de doutes et se désengagea.

La maison du futur demeura dans le futur. Mais le stratagème avait marché. L'hémorragie qui vidait l'usine de ses ouvriers avait été arrêtée momentanément. La maison avait déjà accompli sa mission. On peut voir l'un des prototypes, complètement restauré, au Henry Ford Museum, à Dearborn, dans le Michigan.

1

1 Plan du rez-du-chauss

1 Entrée
2 Escalier pliant conduisan à un balcon optionnel
3 Vestibule
4 Salle de séjour
5 Salle à manger
6 Cheminée en acier inoxydable
7 Cuisine
8 Garde-manger
9 Deuxième chambre
10 Chambre principale
11 Salles de bain Dymaxion
12 Penderies et placards adaptables
13 Conduits d'air
14 Local technique



2

2 Schéma de circulation de l'air



0 5 10 m



Maison Eames

Charles Eames, 1907-1978, et Ray Eames, 1912-1988

Los Angeles, Californie, États-Unis, 1949

D'abord baptisée Case Study House n° 8, la maison Eames fut l'une des célèbres maisons pilotes californiennes parrainées par le magazine *Arts and Architecture* à la fin des années 1940.

Le projet était déjà bien avancé lorsque Charles Eames visita une exposition new-yorkaise sur Mies van der Rohe où il découvrit qu'il avait inconsciemment imité une esquisse de ce dernier pour une maison ayant la forme d'un pont en verre. De retour à Santa Monica, il sollicita l'avis de sa femme, Ray, qui était artiste, et ils décidèrent d'abandonner l'idée du pont pour reconfigurer tout le projet. C'est ainsi que naquit l'une des maisons les plus influentes du XXe siècle. Alors que le projet miesien, affirmé et monumental, se découpait sur les contours du site, le nouveau projet, plus léger, voire plus féminin, se tient près d'un talus, derrière une rangée d'eucalyptus. L'usage qui y est fait de l'acier, du verre et des panneaux colorés respire la décontraction et le naturel mais personne auparavant n'avait jamais utilisé ainsi ces matériaux.

Deux simples boîtes d'un étage, l'une pour la maison, l'autre pour l'atelier, sont séparées par une petite cour. Des espaces en double hauteur occupent les extrémités de la maison et de l'atelier, de sorte qu'un rythme alternatif s'installe, la cour intérieure comptant pour un troisième espace en double hauteur.

L'ensemble de la composition est lié par un mur de soutènement continu en béton haut d'un étage qui intègre les bâtiments au flanc de la colline voisine. Le reste de la structure est en acier : une ossature décidément non monumentale, dont le remplissage est composé de banales fenêtres à châssis en acier et de panneaux légers de différentes sortes.

Mise en œuvre par un autre architecte (Mies van der Rohe, par exemple), cette formule serait devenue rigide et dogmatique, insistant sur les symétries et les régularités, sur l'articulation structurelle et l'austérité des matériaux. Au lieu de cela, la maison est un compromis raisonnable. Les panneaux pleins ou transparents ne sont pas agencés selon un système abstrait quelconque mais de manière à créer à l'intérieur une lumière subtile. L'influence japonaise est évidente. Et, bien que des produits industriels peu coûteux comme les poutres-treillis en acier et le toit en bacs d'acier soient franchement apparents, il y a aussi des matériaux naturels chauds, tels les blocs de bois du sol de l'atelier et les planches du grand mur de la salle de séjour. Les plans semblent presque trop désinvoltes. Par exemple, la chambre principale occupe une galerie ouverte sur la salle de séjour. Mais ce qui paraît maladroit sur le papier fonctionne bien dans l'espace réel.

La maison Eames est si célèbre que de nombreux mythes s'y sont associés. Ainsi fut-il dit que dans le nouveau projet on avait intelligemment réutilisé l'ossature en acier commandée pour le projet original ; que la maison avait été beaucoup moins coûteuse qu'une maison standard à ossature de bois ; qu'elle avait été construite en quelques jours seulement. Rien de tout cela n'est vrai. L'idée la mieux acceptée est que la maison fut construite avec des composants standard commandés directement sur catalogue, ce qui est vrai, au moins en partie. Les fenêtres, par exemple, sont pour la plupart des éléments standard d'un mètre de largeur. En architecture, ce sont les idées qui comptent, non les faits historiques, et la maison Eames continue d'inspirer tout concepteur intéressé par les potentialités du préfabriqué.

1 Élévation ouest

2 Coupe A-A

3 Élévation est

4 Élévation nord de la maison

5 Plan du premier étage

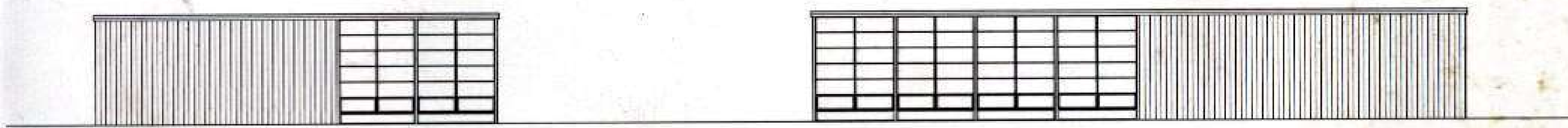
1 Vide
2 Chambres
3 Dressings
4 Hall
5 Salles de bain
6 Bureau
7 Vide

6 Élévation sud de la maison

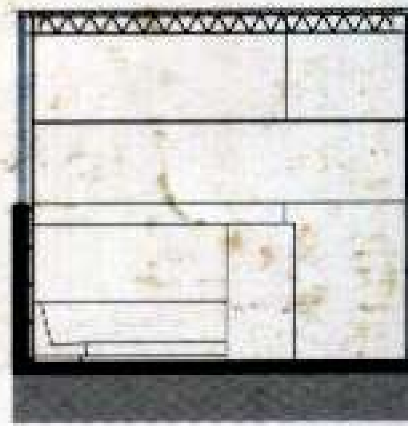
7 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle de séjour
2 Salle à manger
3 Cuisine
4 Buanderie
5 Cour
6 Chambre noire
7 Atelier

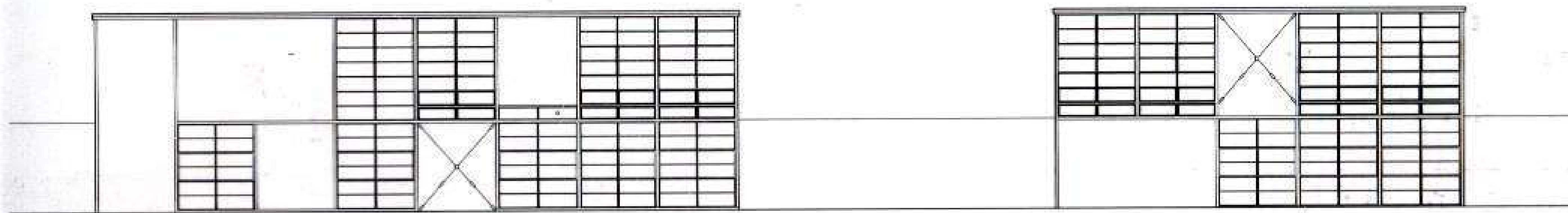
8 Élévation nord de l'atelier



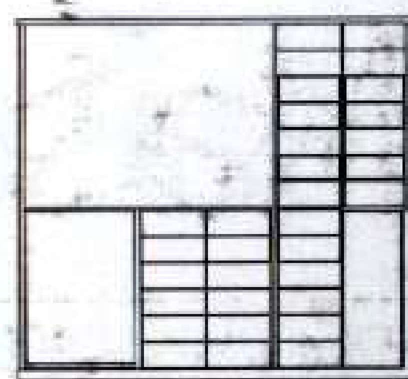
1



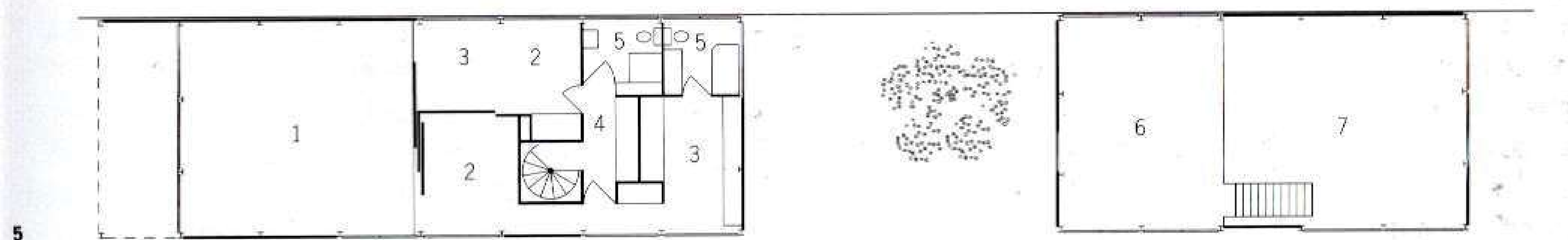
2



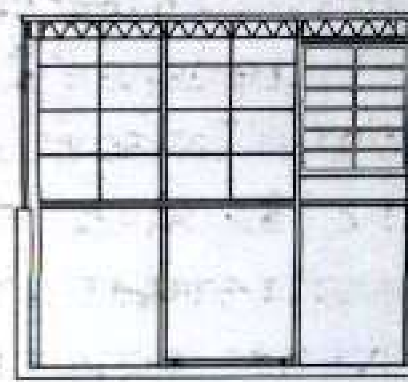
3



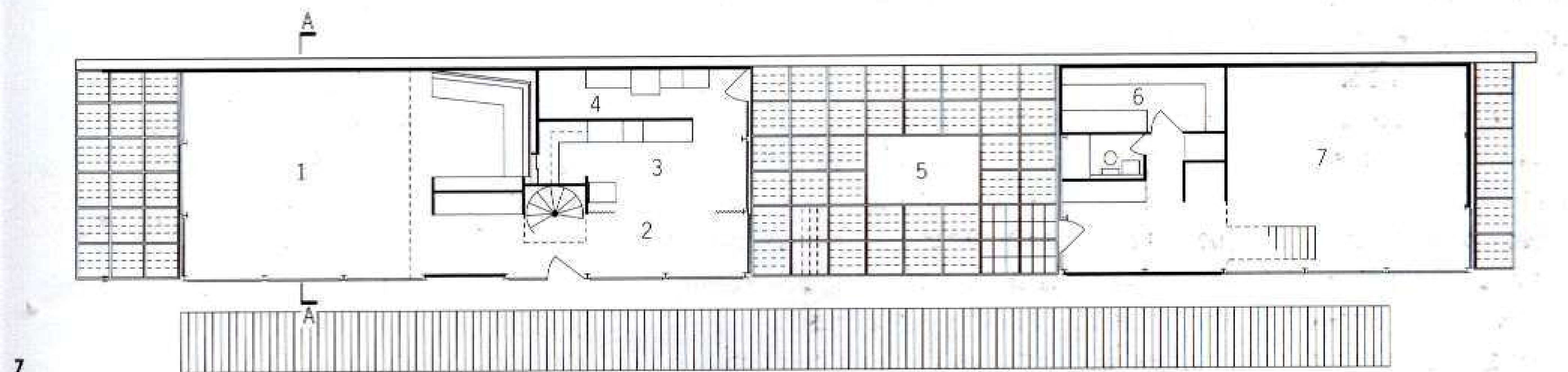
4



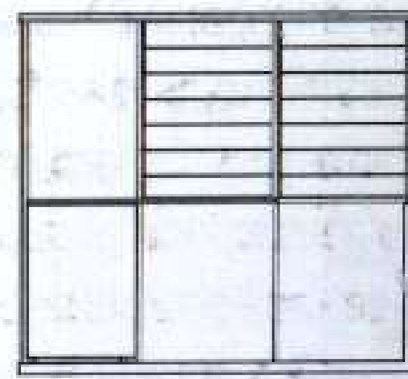
5



6

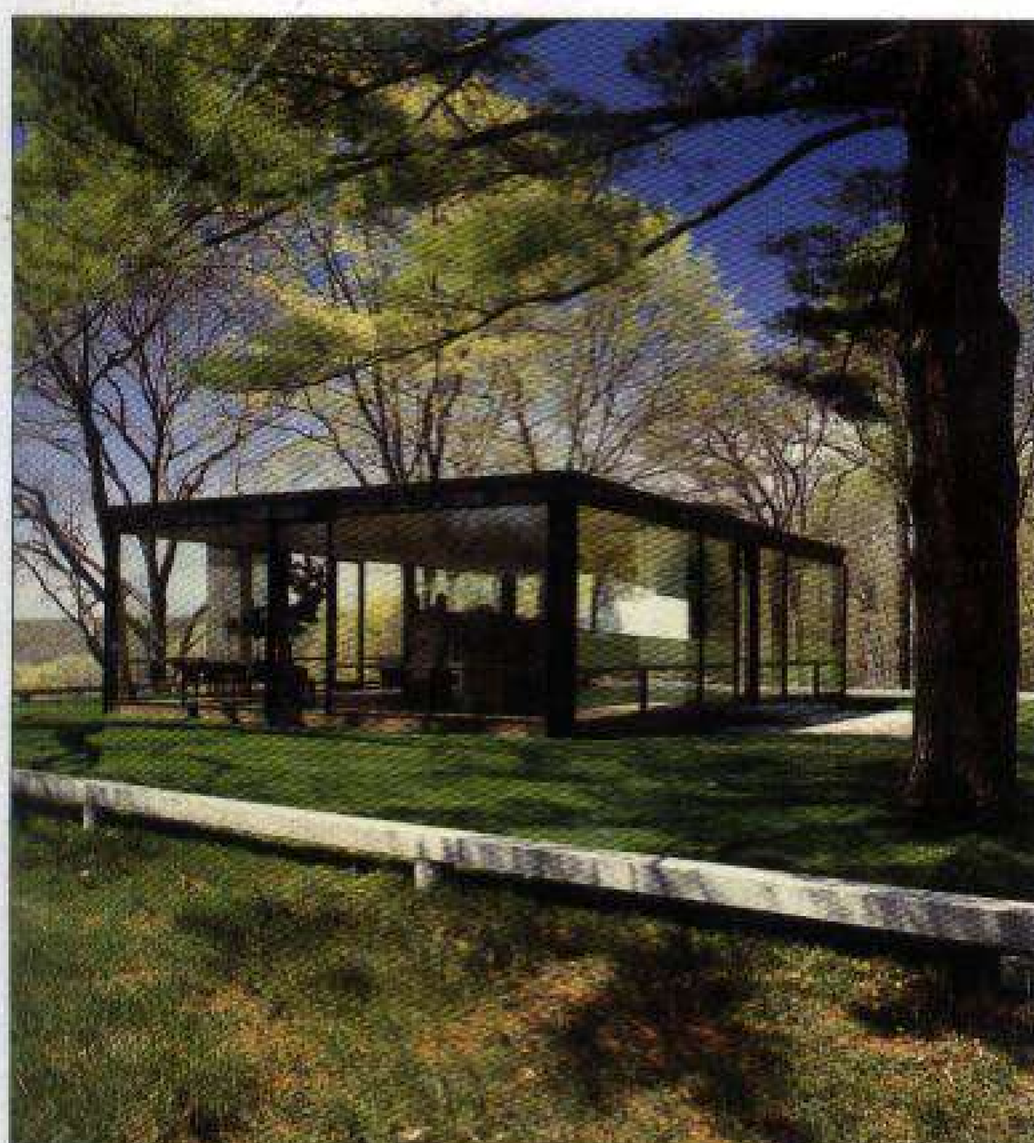


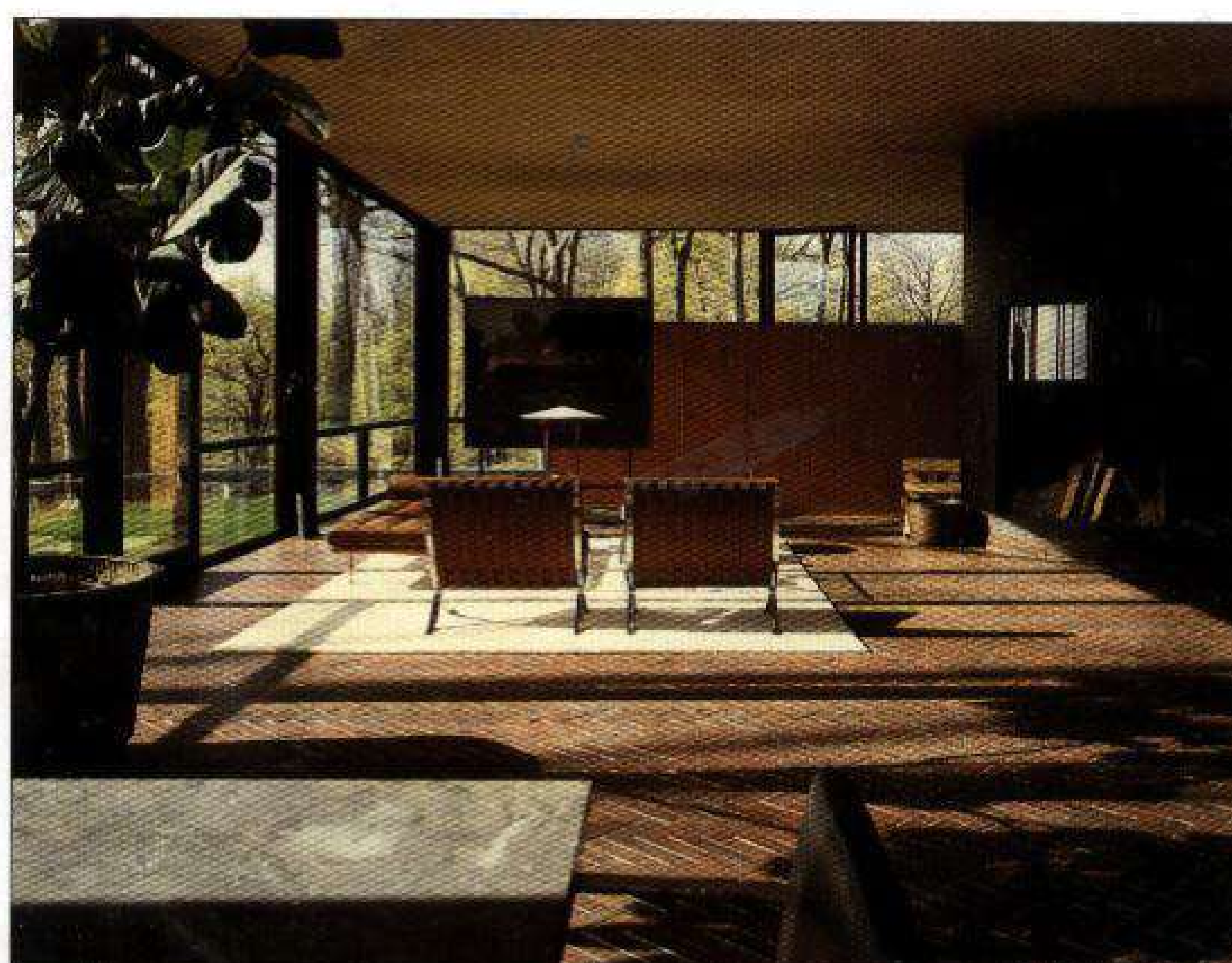
7



8

0 5 10 m





Maison Johnson

Philip Johnson, 1906-2005

New Canaan, Connecticut, États-Unis, 1949

On compare souvent la maison Johnson à sa contemporaine, la maison Farnsworth de Mies van der Rohe (voir p. 112-113). Et bien que sa maison eût été terminée la première, Johnson, ami et admirateur de Mies, connaissait sûrement les plans de la maison Farnsworth.

Malgré des similitudes évidentes, les deux maisons sont de conception foncièrement différente. Alors que la maison Farnsworth est une composition de plans flottants, la maison Johnson est une boîte ancrée dans le sol. Son élément le plus caractéristique n'est pas l'enveloppe en verre mais l'âtre-et-salle de bain cylindrique en brique qui se dresse sur un sol pavé et passe à travers le toit. Cette lourde forme verticale affirme son emprise sur le site et dirige l'attention sur le paysage environnant. À cet égard, la maison doit plus à Frank Lloyd Wright qu'à Mies. Johnson la décrivait comme un campement – un feu et une couverture de sol – d'où observer confortablement la nature.

Pour un campement, elle est très civilisée. En 1949, Johnson était déjà une personnalité influente du monde de l'architecture, ayant participé à l'organisation de l'exposition sur le Style international à New York, en 1932. Mais c'était un dilettante fortuné, frais émoulu, à un âge déjà avancé, de l'école d'architecture d'Harvard. Par conséquent, la maison devait être à la fois un signe de l'entrée de Johnson dans la profession architecturale et le domicile luxueux d'un homme de goût. Le « campement » est embelli d'œuvres d'art remarquables, dont *Les Funérailles de Phocion* de Nicolas Poussin installé dans un cadre métallique détaché du mur, ainsi que de fauteuils Barcelone de Mies et d'élégants éléments de rangement en noyer pour diviser l'espace.

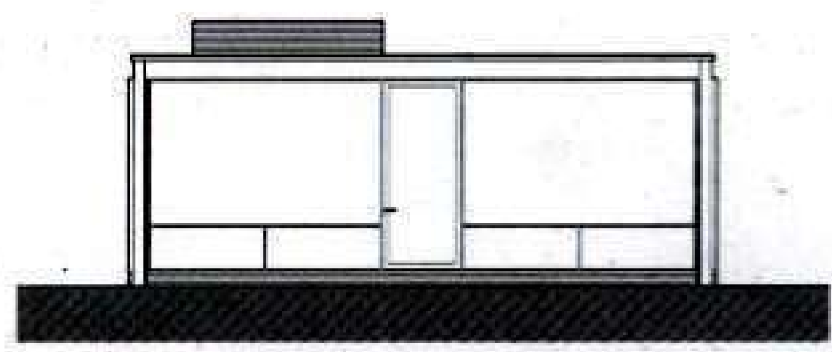
Chose plus importante peut-être, la « couverture de sol » à chevrons en brique est chauffée par en dessous et les murs de verre protègent du vent et de la neige de la Nouvelle-Angleterre. Dans la maison Farnsworth, la structure est souveraine, les supports en acier profilé en H remplaçant les poteaux classiques, mais dans la maison Johnson, les poteaux en acier font simplement partie de l'ossature qui tient le verre. Le dessin des détails est précis, à la Mies, mais sans expressivité structurelle. Quatre portes à battant unique, une au milieu de chaque mur, font office de bouches d'aération et sont censées garder la maison fraîche même par les journées les plus chaudes sans qu'il soit besoin d'air conditionné.

En un sens, la maison de verre n'est une maison qu'à demi. Les invités sont logés dans une construction à part, une sorte de version négative en brique. Bien que celle-ci ait été construite en même temps, elle semble appartenir à une autre époque sur le plan stylistique. Son intérieur, un triple carré en plan, est modulé par une structure en forme de coquille faite de dômes peu profonds qui se fondent en arcs écrasés et en minces poteaux. Ce plan s'inspire de celui de la salle de petit déjeuner de la maison de John Soane, ainsi que Johnson l'a reconnu lui-même. On imagine mal quelque chose de moins semblable à une construction de Mies mais, rétrospectivement, cette maison rend les œuvres postmodernistes ultérieures de Johnson, telle la tour AT&T de New York, moins surprenantes.

La maison d'hôtes simplifie la maison de verre, de sorte qu'elle se transforme en pavillon, tel un temple classique dans un pittoresque jardin anglais. Sa situation au sommet d'une pente escarpée a même conduit certains critiques à la décrire comme le Parthénon d'une Acropole miniature. Johnson accréditait volontiers de telles références. À la fin de sa vie, il acheta des terrains autour du site, qu'il porta de deux à seize hectares, et il construisit d'autres bâtiments – certains fonctionnels, tel l'atelier érigé en 1980, et d'autres simplement pour le plaisir des yeux, tel le palais de nain en trompe-l'œil au bord du lac, au bas de la pente.

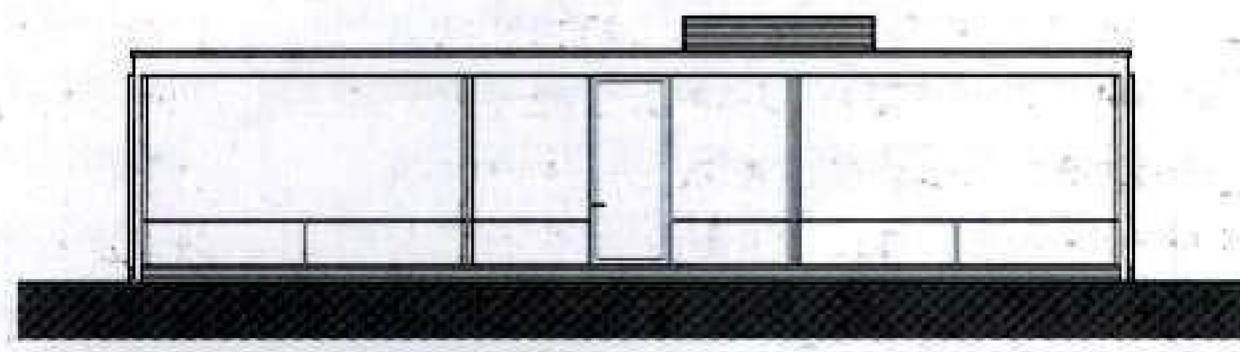
1 **Plan**

1



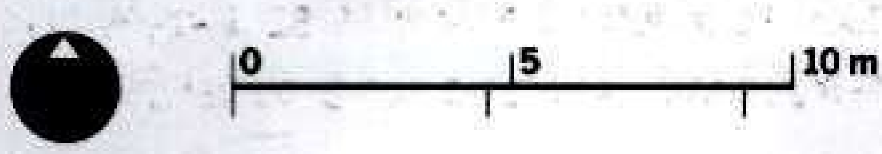
2

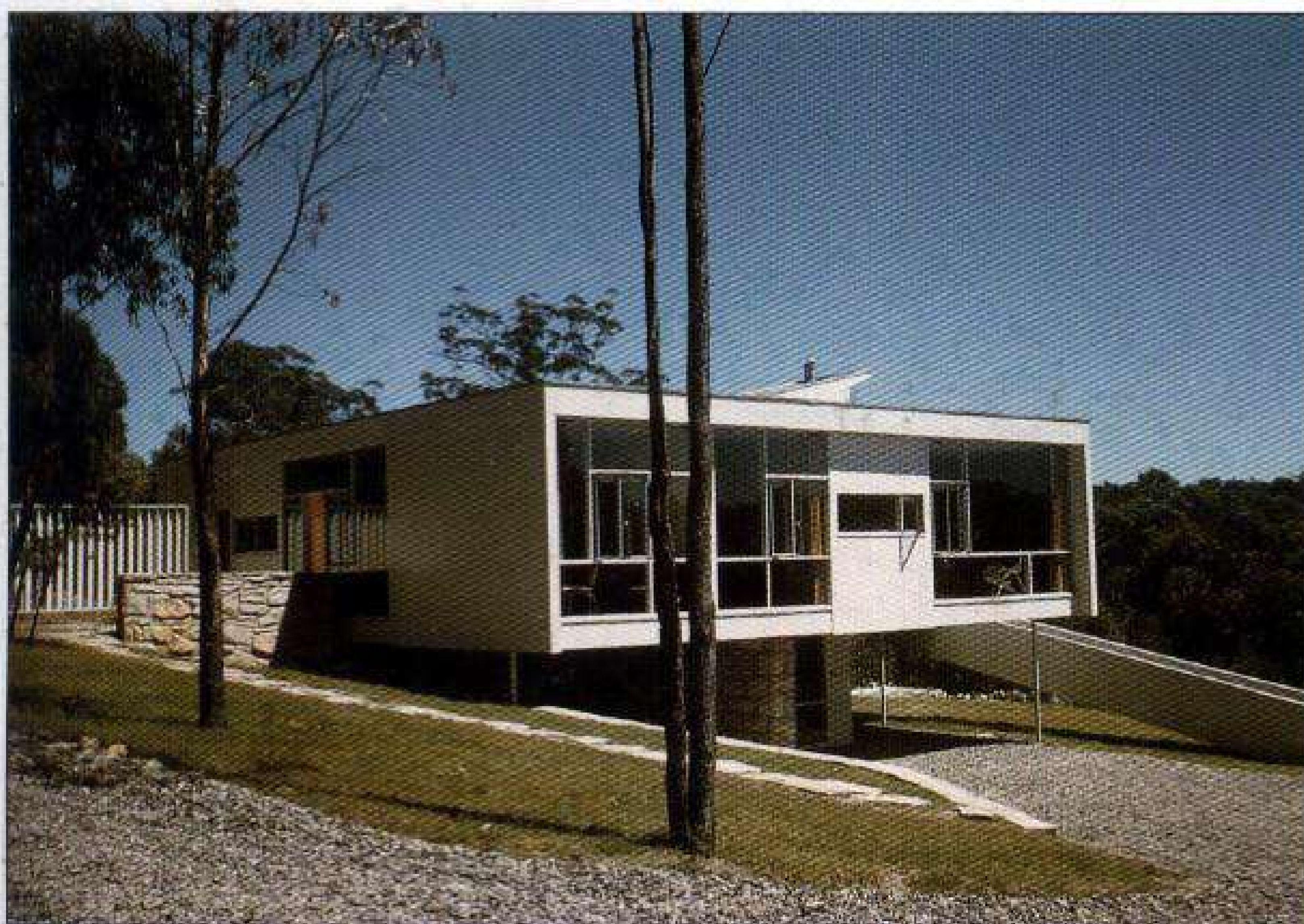
2 **Élévation nord**

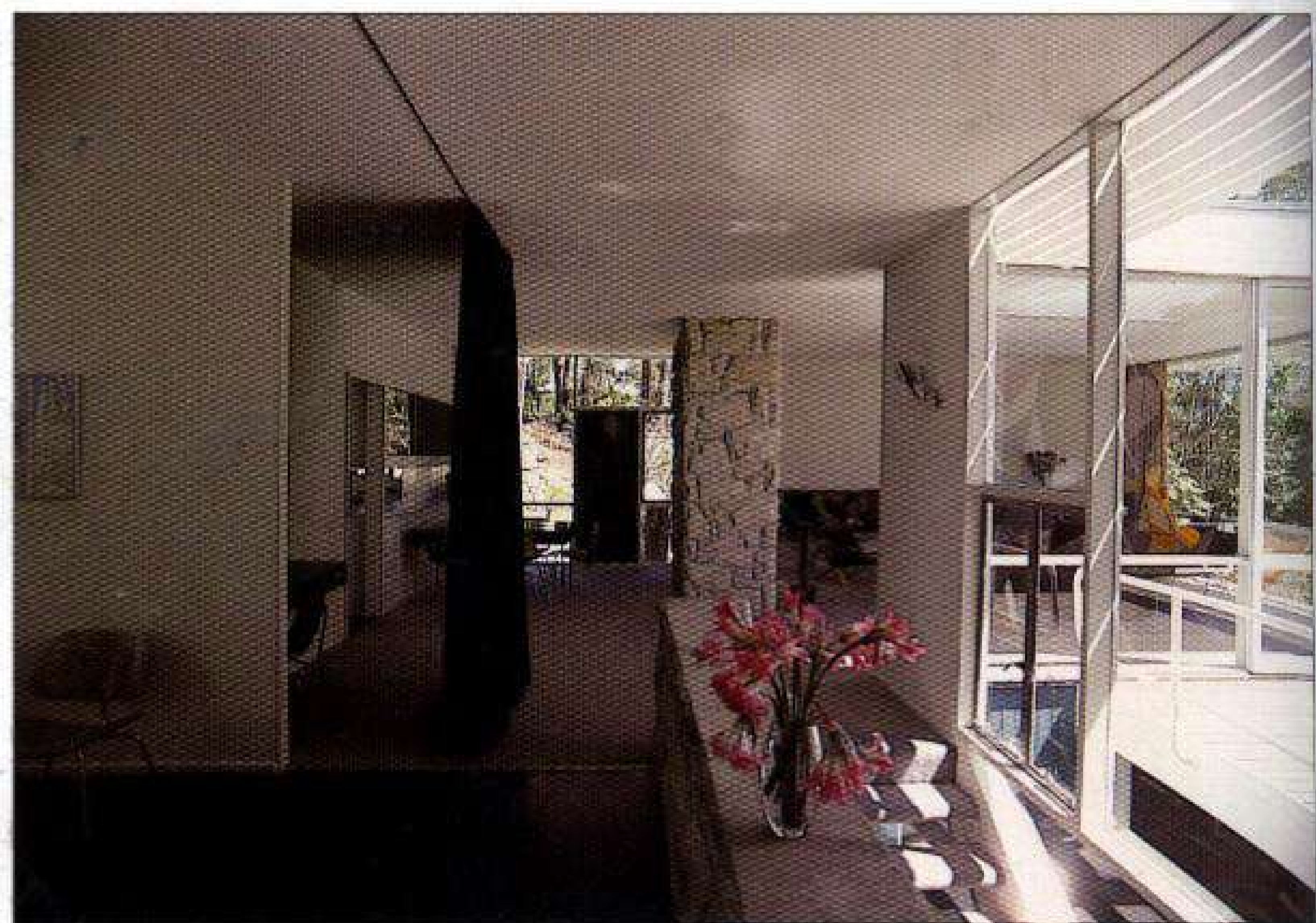


3

3 **Élévation est**







Maison Rose Seidler

Harry Seidler, 1923-2006

Turramurra, Nouvelles-Galles du Sud, Australie, 1950

Lorsque, en 1951, la maison Rose Seidler se vit attribuer la Sir John Sulman Medal en récompense de ses qualités architecturales exceptionnelles, c'était aussi une manière d'accepter que l'évolution de l'architecture australienne reposait sur le modernisme du Bauhaus.

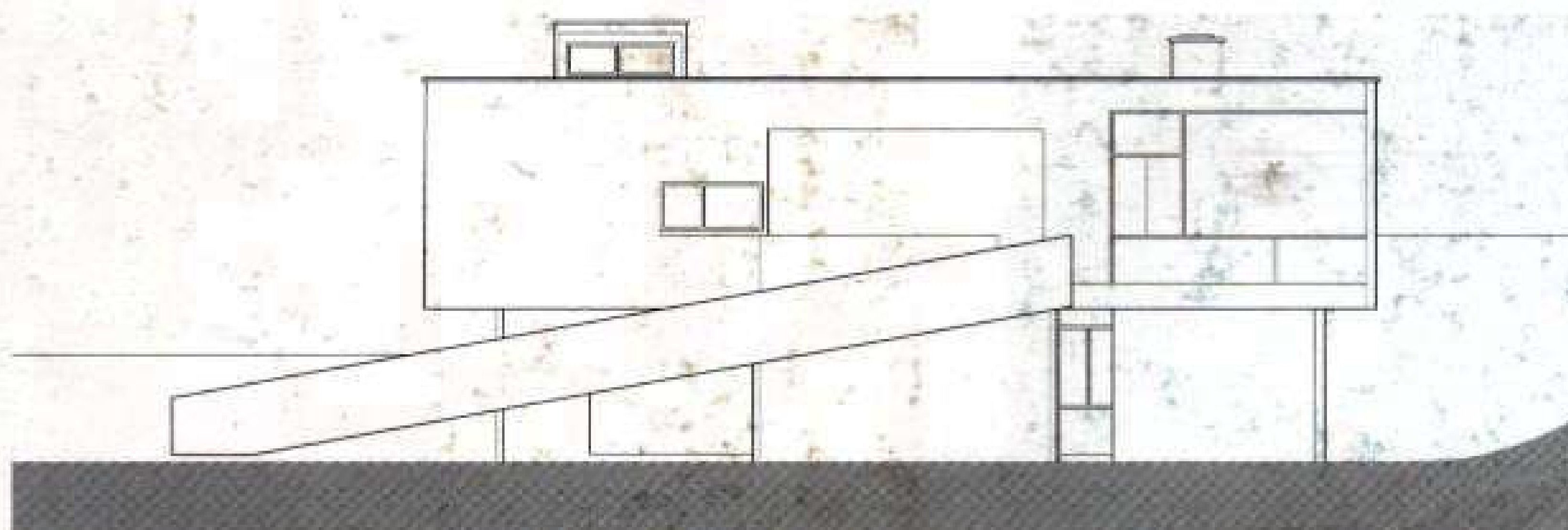
La maison Rose Seidler était à tous égards un article d'importation étrangère. Harry Seidler lui-même venait tout juste d'arriver dans le pays. Né à Vienne en 1923, il avait transité par la Grande-Bretagne et le Canada avant d'étudier l'architecture à Harvard, où Walter Gropius avait été son professeur. Diplômé en 1945, il travailla dans le cabinet new-yorkais de Marcel Breuer où il participa à la conception de plusieurs maisons, dont le cottage Chamberlain (voir p. 102-103) et la maison de Breuer lui-même à New Canaan, dans le Connecticut. Il devint un fervent disciple de Breuer et, lorsqu'il alla finalement rejoindre ses parents à Sydney, il leur construisit une maison dans le style de son maître ; celle-ci est la copie presque conforme d'une maison que Seidler avait conçue en collaboration avec R.D. Thompson lorsqu'il travaillait à New York. Située à Turramurra, une banlieue résidentielle de Sydney, la maison Rose Seidler n'a d'australien que sa localisation géographique.

La maison, une boîte typique de Breuer, surélevée et en porte-à-faux au-dessus de sa base, a un plan en forme de U, dans une aile duquel se trouvent les chambres et dans l'autre les pièces de séjour, les unes et les autres séparées par un espace familial à usages multiples et par une terrasse ouverte. Celle-ci donne davantage l'impression d'être une pièce tant elle est bien intégrée à l'ensemble de la boîte.

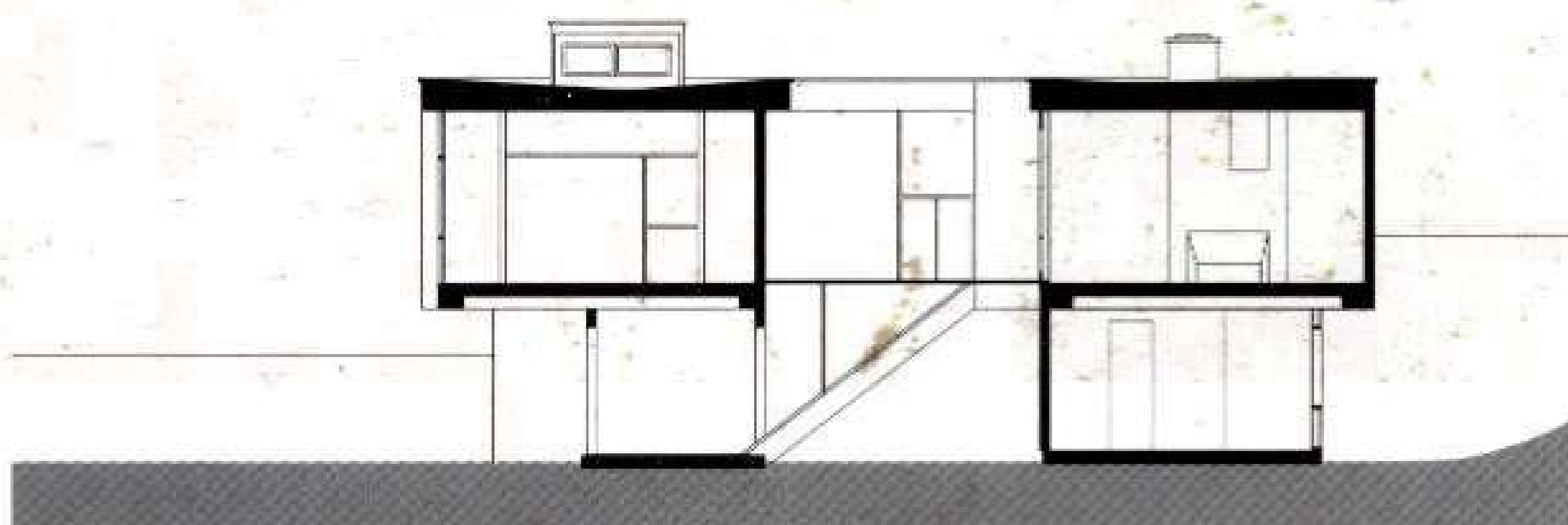
Bien qu'il s'agisse d'une conception revisitée, l'un de ses aspects les plus agréables est la relation entre la maison et le site. Une pente escarpée exposée au nord avec vue panoramique sur une vallée boisée fut creusée et stabilisée par des murs de soutènement en moellons qui rejoignent l'arrière du talus telles des ancres. La boîte principale plane au-dessus de cette marche de la hauteur d'un étage creusée dans le terrain et où se trouvent un abri à voitures, un atelier et un petit hall d'entrée en retrait. Au milieu du plan, un escalier droit partant du hall d'entrée s'élève à côté d'un puits de lumière ouvert à l'arrière de la terrasse au plancher en bois. Droit devant, on découvre un autre dispositif cher à Breuer : une cheminée indépendante séparant la salle de séjour de la salle à manger. De la pièce familiale commune et de la cuisine, à gauche, on peut sortir vers le niveau supérieur du talus.

Si Seidler acquit son langage architectural de base auprès de Breuer, les erreurs de son mentor lui servirent aussi de leçon. La maison de New Canaan faillit s'effondrer en raison d'un emploi par trop optimiste de murs à ossature de bois en porte-à-faux. La maison Rose Seidler a également des murs à ossature de bois, mais ils reposent sur une dalle en béton armé supportée par des murs également en béton et par de minces poteaux ronds en acier. Des poutres de béton en porte-à-faux supportent un prolongement de la terrasse, d'où une longue rampe en bois descend jusqu'à l'avant-cour. Les façades de la boîte sont librement composées pour s'adapter aux espaces intérieurs, associant des panneaux de verre toute hauteur et des parties pleines, en planches, percées çà et là de fenêtres ordinaires. Une peinture murale abstraite très colorée, peinte par l'architecte, recouvre l'un des murs de la « pièce » en terrasse.

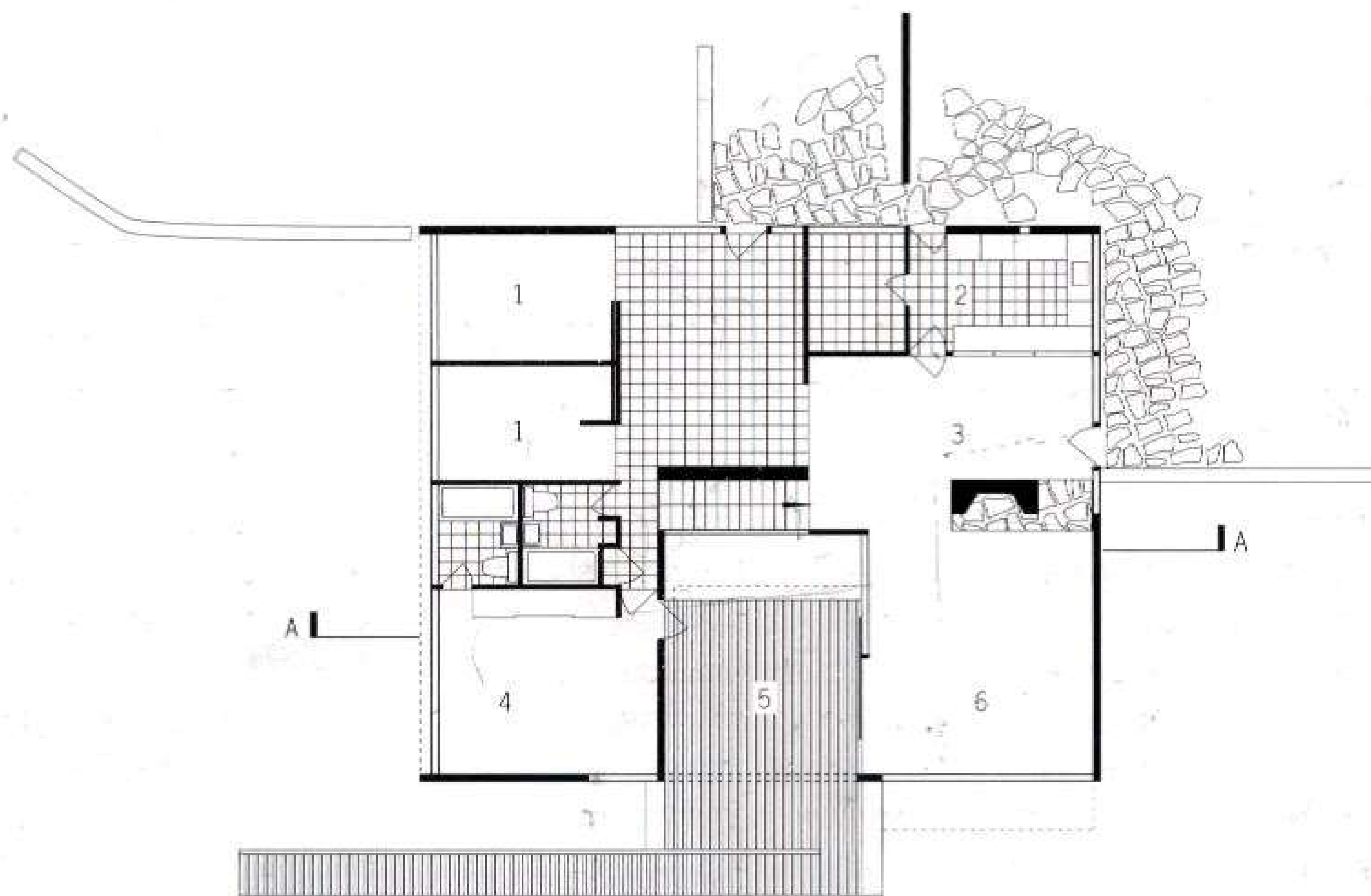
S'étant illustré avec cette remarquable maison américano-européenne, Harry Seidler devint l'un des architectes les plus importants d'Australie et le concepteur de certains des gratte-ciel les plus remarquables du pays.



1 **Élévation sud**

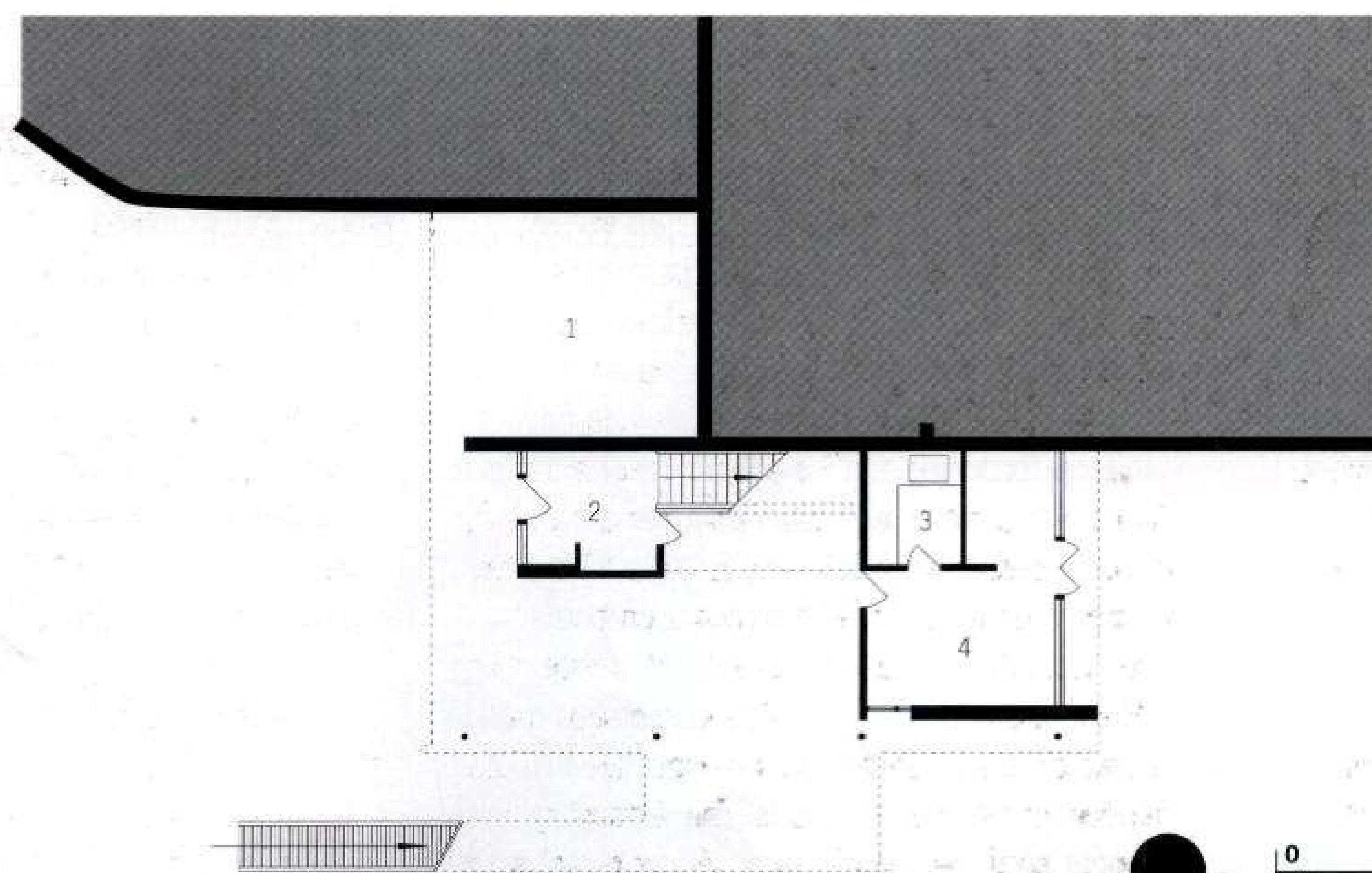


2 **Coupe A-A**



3 **Plan du premier étage**

1 Chambres
2 Cuisine
3 Salle à manger
4 Chambre principale
5 Terrasse
6 Salle de séjour



4 **Plan du rez-de-chaussée**

1 Abri à voitures
2 Entrée
3 Chambre noire
4 Atelier



Maison Farnsworth

Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969

Plano, Illinois, États-Unis, 1945-1951

Il est presque certain que Mies van der Rohe et sa cliente, le Dr Edith Farnsworth, eurent une relation amoureuse. Ils visitaient souvent le chantier ensemble. On raconte qu'un jour, Mies demanda à Edith de se tenir debout sous le porche surélevé de la maison en construction pour pouvoir la regarder. Celle-ci grimpa, prit la pose et sourit. « Bien, dit Mies, je voulais seulement vérifier l'échelle. » La maison fut davantage conçue pour lui que pour elle. Elle lui donnait l'occasion de construire un idéal architectural : un bâtiment parfait, le résumé de son style. Toutes les conditions étaient réunies : un site étendu, plat et boisé, au bord d'une rivière, un cahier des charges simple, une cliente aisée et célibataire qu'il pouvait intimider.

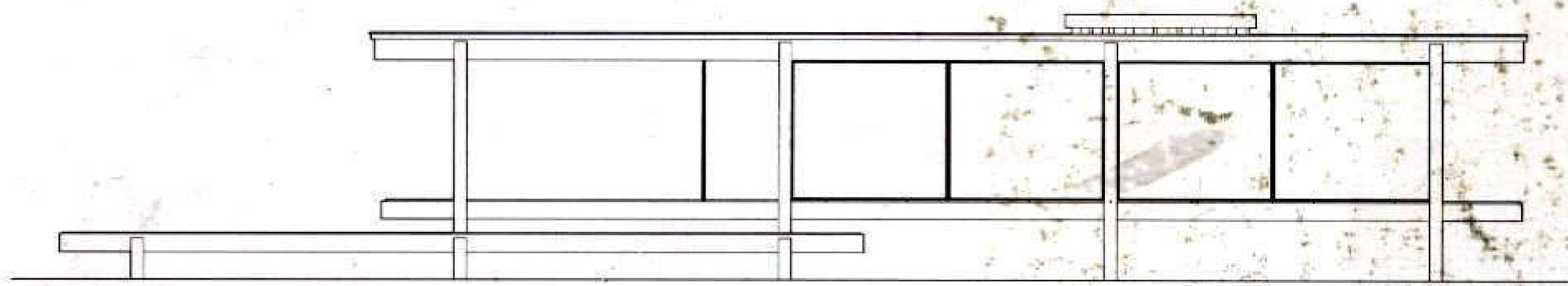
La maison Farnsworth marque la fin d'une époque au cours de laquelle Mies avait expérimenté toutes les possibilités dynamiques de la composition moderniste, pour finalement revenir à son point de départ, au statisme et au formalisme de la tradition néoclassique. Presque tous les bâtiments ultérieurs de Mies se présentent comme autant de variations sur le thème élaboré avec la maison Farnsworth. Les asymétries mouvantes et les matériaux ostentatoires du pavillon de Barcelone et de la maison Tugendhat (voir p. 78-79) ont été abandonnés ; désormais, l'ossature en acier impose sa loi tel un ordre classique. Le plancher et le toit sont des plans rectangulaires, apparemment identiques, supportés non sur, mais entre quatre paires de poteaux ordinaires en acier profilé en H. Les extrémités sont en porte-à-faux et le plancher est surélevé d'un mètre cinquante au-dessus du sol inondable. Un mur vitré au châssis minimal ferme environ les deux tiers de l'espace entre les deux plans horizontaux, laissant un porche ouvert à une extrémité. Un troisième plan, plus petit mais de proportions identiques aux deux autres, est placé le long du niveau inférieur pour constituer une entrée en terrasse. Deux courtes mais larges volées de marches relient le sol à la terrasse et celle-ci au porche. À l'intérieur, un bâtiment dans le bâtiment, indépendant, loge les espaces « servants » : une cuisine, deux salles de bain et un local technique. Il n'y a pas d'autres murs fixes.

Cette brève description résume presque entièrement le bâtiment. Tout le reste n'est que raffinement. Ainsi, les asymétries apparentes de la composition – le rapport entre la dalle du plancher et le mur en verre, ou entre la maison et la terrasse – se révèlent être, à l'examen, des symétries complexes, se chevauchant, définies par les poteaux.

Au niveau du détail, on notera comment les meneaux, faits de barres en acier d'une extrême finesse, divisent les grands pans de verre en carrés parfaits ; comment tous les sols, à l'intérieur et à l'extérieur, sont pavés d'un même travertin blanc ; comment les murs latéraux en bois du local technique s'arrêtent juste avant le plafond afin de préserver l'unité de l'espace.

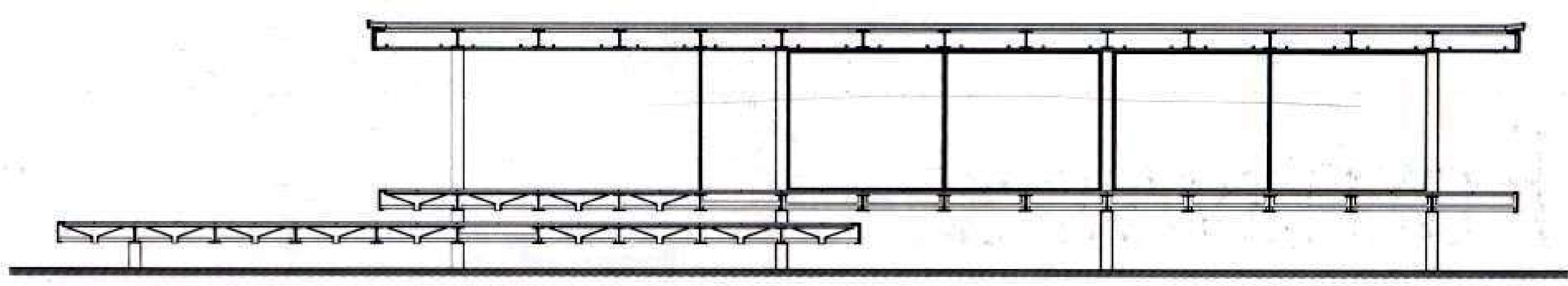
En termes miesiens, c'était en effet un bâtiment presque parfait, mais qui dépassa largement le budget et dans lequel il n'était pas facile de vivre. L'hiver, le chauffage par le sol ne pouvait empêcher un ruissellement dû à la condensation. L'été, la chaleur y était insupportable et les moustiques rendaient le porche inutilisable à moins de le fermer par des écrans qui gâchaient l'effet de transparence. Edith Farnsworth s'avisa finalement qu'elle avait été dupe de Mies et refusa de payer ses honoraires. Il lui fit un procès qui se termina dans les larmes.

1



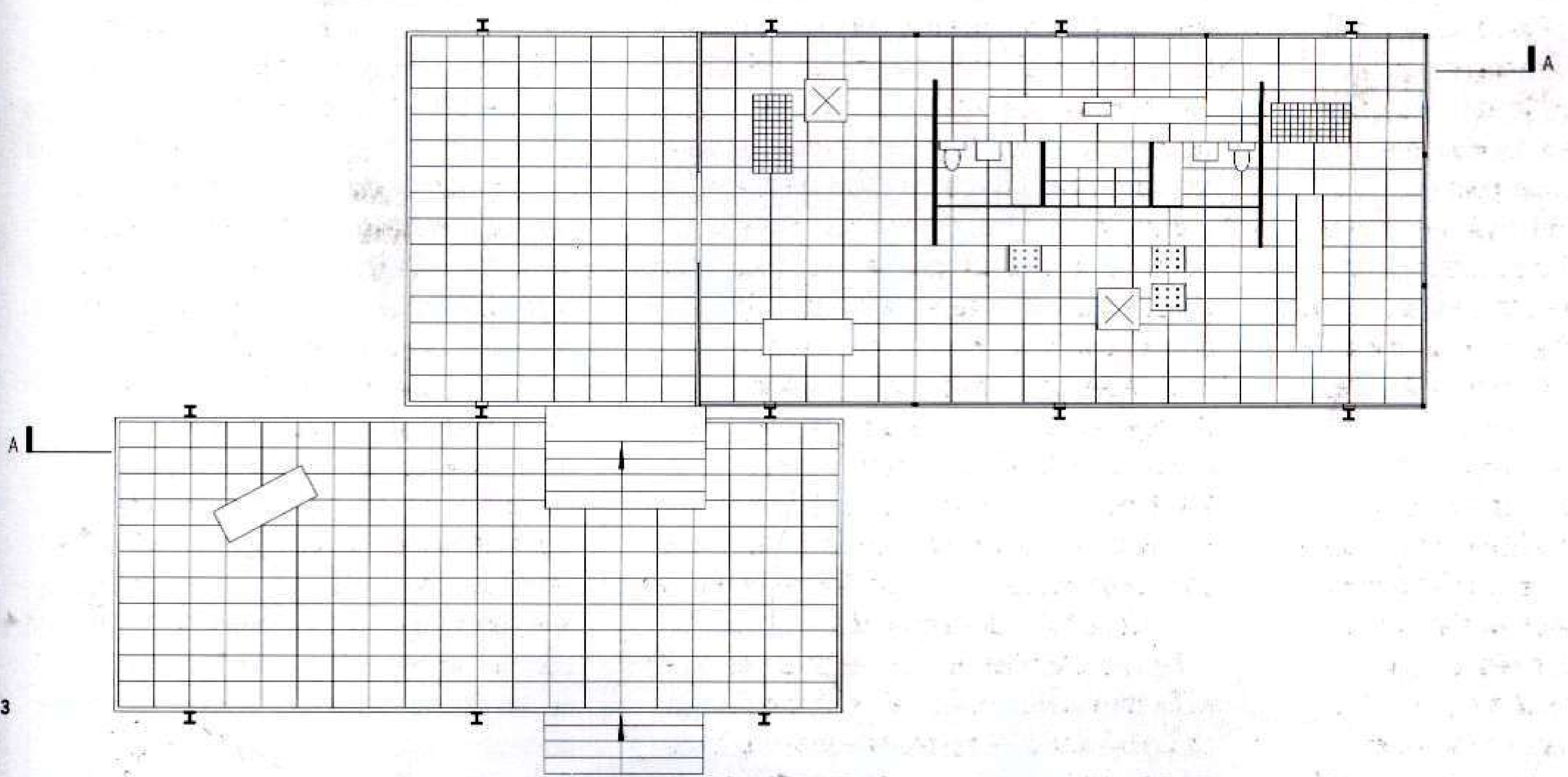
1 Élévation sud

2

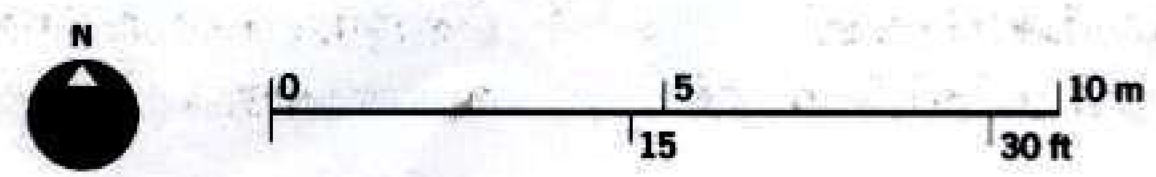


2 Coupe A-A (échelonnée)

3



3 Plan





Maison Lina Bo Bardi

Lina Bo Bardi, 1914-1992

Morumbi, près de São Paulo, Brésil, 1950-1951

En 1940, à sa sortie de l'École d'architecture de Rome, à l'âge de vingt-cinq ans, Lina Bo Bardi s'installa à Milan, une ville plus progressiste sur le plan culturel, pour travailler avec l'architecte et designer Gio Ponti. Malgré la guerre, elle y prospéra et acquit une expérience précieuse en design de mobilier et industriel ainsi qu'en architecture. Elle commença également à écrire des articles et à réaliser des illustrations pour des magazines comme *Domus* dont elle devint directeur adjoint en 1944. En 1946, elle épousa Pietro Maria Bardi, un amateur d'art et journaliste qui avait soutenu avant guerre des architectes rationalistes comme Giuseppe Terragni et Adalberto Libera et entretenait des rapports suivis avec des modernistes d'autres pays européens. En 1947, ils émigrèrent au Brésil, Bardi ayant été invitée à créer un musée d'art à São Paulo.

La maison que Lina Bo Bardi conçut pour elle-même et son mari est située dans ce qui subsistait encore de la Mata Atlantica, la forêt tropicale originelle qui entourait São Paulo, remplacée depuis par le quartier huppé de Morumbi. Les premières photographies de la maison la montrent s'élevant au-dessus des arbres au sommet d'une colline, telle une élégante tour de guet surveillant un lopin de terre défrichée. Depuis, la forêt tropicale a repris ses droits, sous une forme plus domestiquée, autour de la maison qu'elle cache à la vue. Les voisins l'appelaient la « maison de verre », un nom qui appelle la comparaison avec deux autres maisons célèbres construites à peu près à la même époque : la maison Johnson (voir p. 108-109) et la maison Farnsworth (voir p. 112-113). Si Mies van der Rohe a peut-être influencé Bo Bardi, sa source d'inspiration principale fut probablement Le Corbusier. Elle admirait beaucoup le bâtiment du ministère de l'Éducation de Rio, conçu par Le Corbusier avec Lucio Costa, qu'elle comparait à « un grand navire blanc et bleu se découpant sur le ciel ».

La partie principale de la maison est une tranche d'espace horizontale prise en sandwich entre de minces dalles en béton armé et embrochée sur de fins poteaux circulaires. Les murs en verre et l'absence de poutres en retombée font penser au projet de maison Dom-ino de Le Corbusier. Les poteaux sont bel et bien des pilotis permettant au paysage de se déployer sous le bâtiment, mais alors que Le Corbusier, dans sa phase puriste, aurait opté pour un toit-jardin, on a donné au toit de celle-ci une courbe subtile et artistique. On accède à l'entrée par un escalier frêle en acier qui s'élève jusqu'à une ouverture dans le soffite.

À l'intérieur, la principale pièce est presque entièrement ouverte, hormis une cour intérieure ou puits de lumière qui permet aux arbres du jardin en dessous de pousser jusqu'au cœur de la maison. Certaines zones sont attribuées à des fonctions précises – salle à manger, bibliothèque et séjour autour de la cheminée centrale – mais toutes sont unifiées par les vues sur la forêt qui font comme une grande peinture murale. Les panneaux en verre coulissent horizontalement mais il n'y a pas de balcon ou de véranda qui favoriserait un contact plus étroit avec le paysage ; cette pièce est en fait une plateforme panoramique.

Elle ne constitue que la moitié de la maison. L'autre moitié repose sur un sol plein au sommet de la colline, au nord de la salle de séjour. Une rangée de chambres donne sur une cour intérieure de l'autre côté de laquelle se dresse le mur aveugle de l'aile des domestiques. Seule la cuisine traverse la ligne de partage – un territoire commun aux domestiques et à la propriétaire, équipé d'appareils bien conçus pour économiser du temps. Cependant, quiconque serait tenté de ne voir en Bo Bardi qu'un designer domestique devrait observer ses derniers bâtiments, en particulier l'extraordinaire passerelle habitée du musée d'Art de São Paulo, achevé en 1968.

1 Plan du premier étage

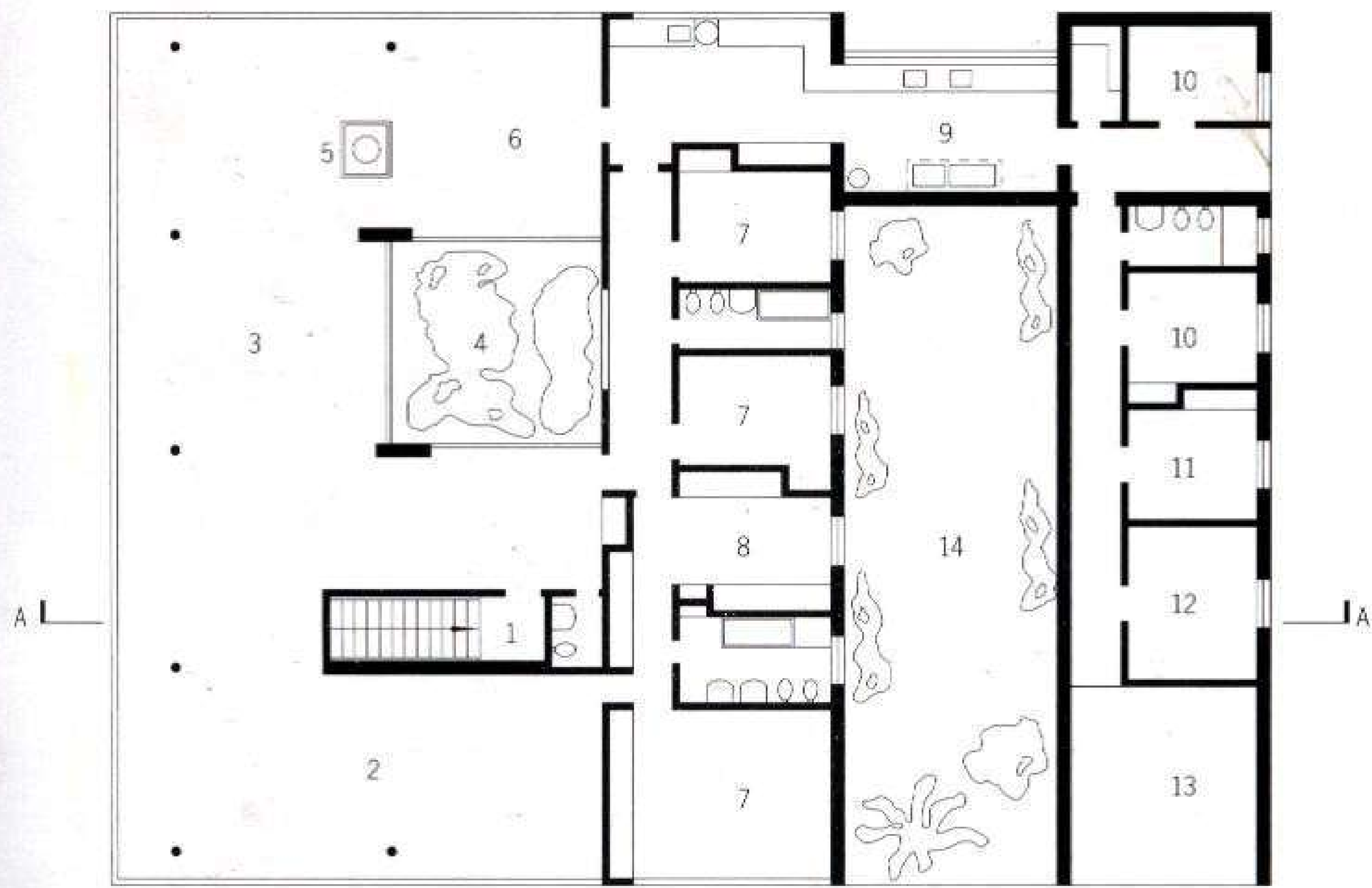
1 Entrée
2 Bibliothèque
3 Salle de séjour
4 Cour intérieure
5 Coin cheminée
6 Salle à manger
7 Chambres
8 Penderie
9 Cuisine
10 Chambres de service
11 Salle de séjour des domestiques
12 Dressing
13 Véranda
14 Patio

2 Plan du rez-de-chaussée

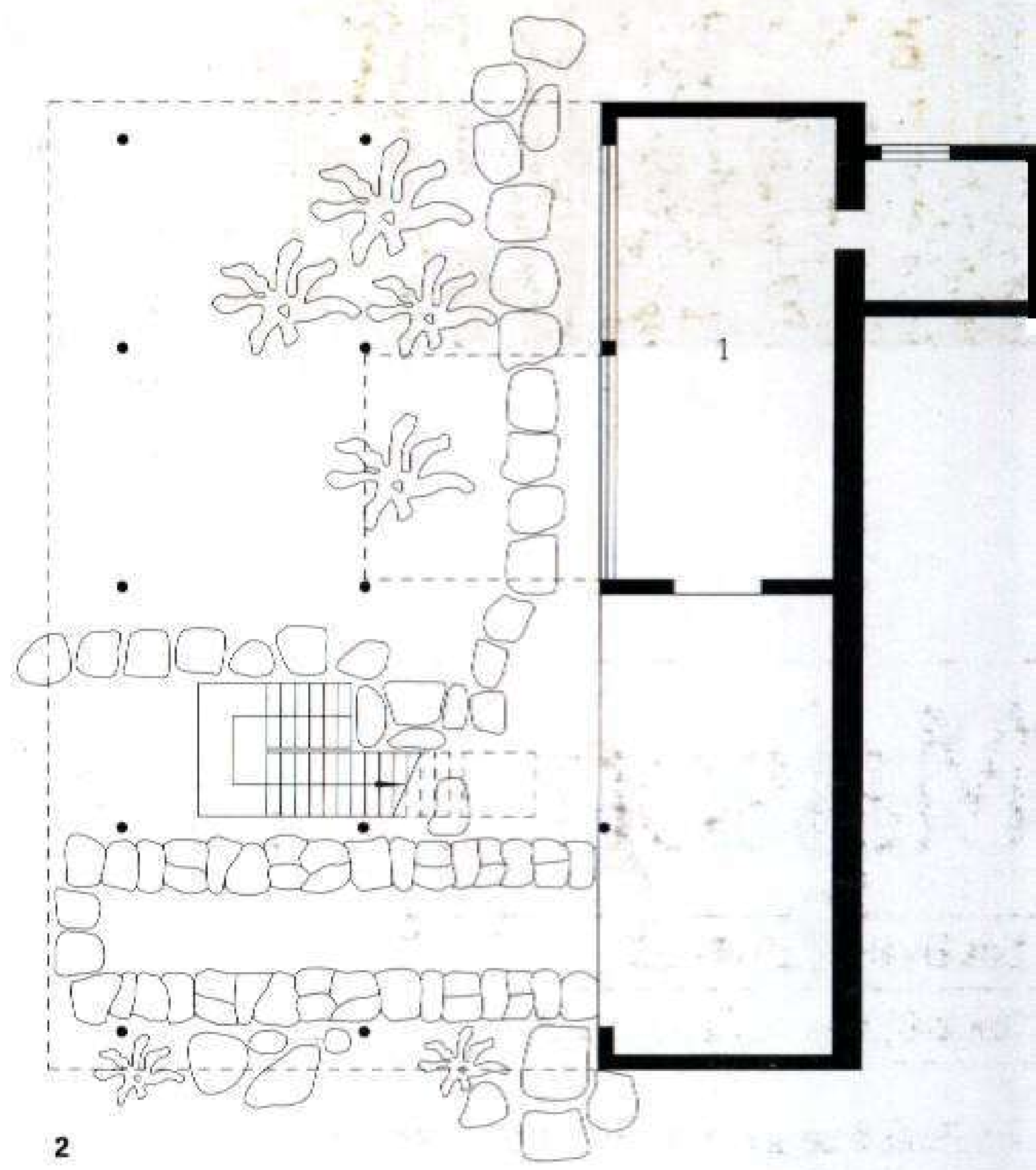
1 Espace de rangement

3 Coupe A-A

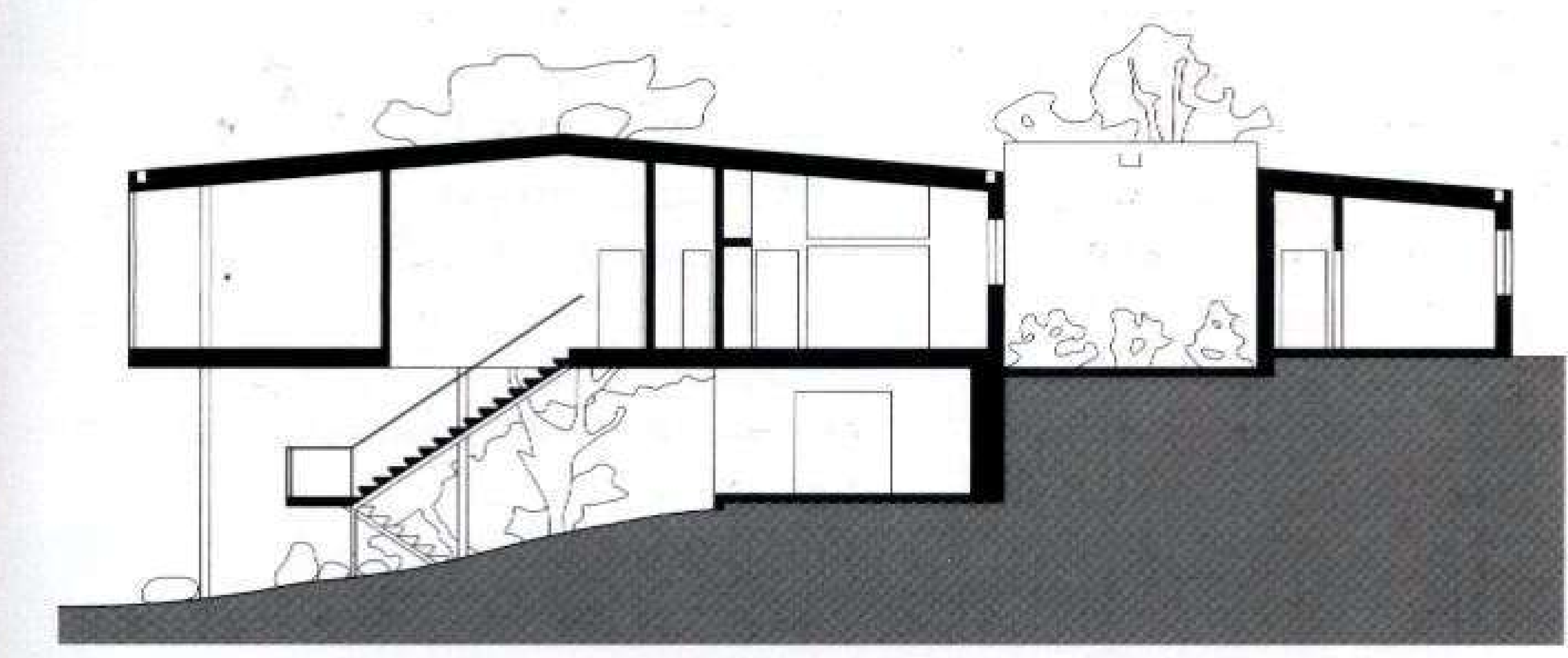
4 Élévation



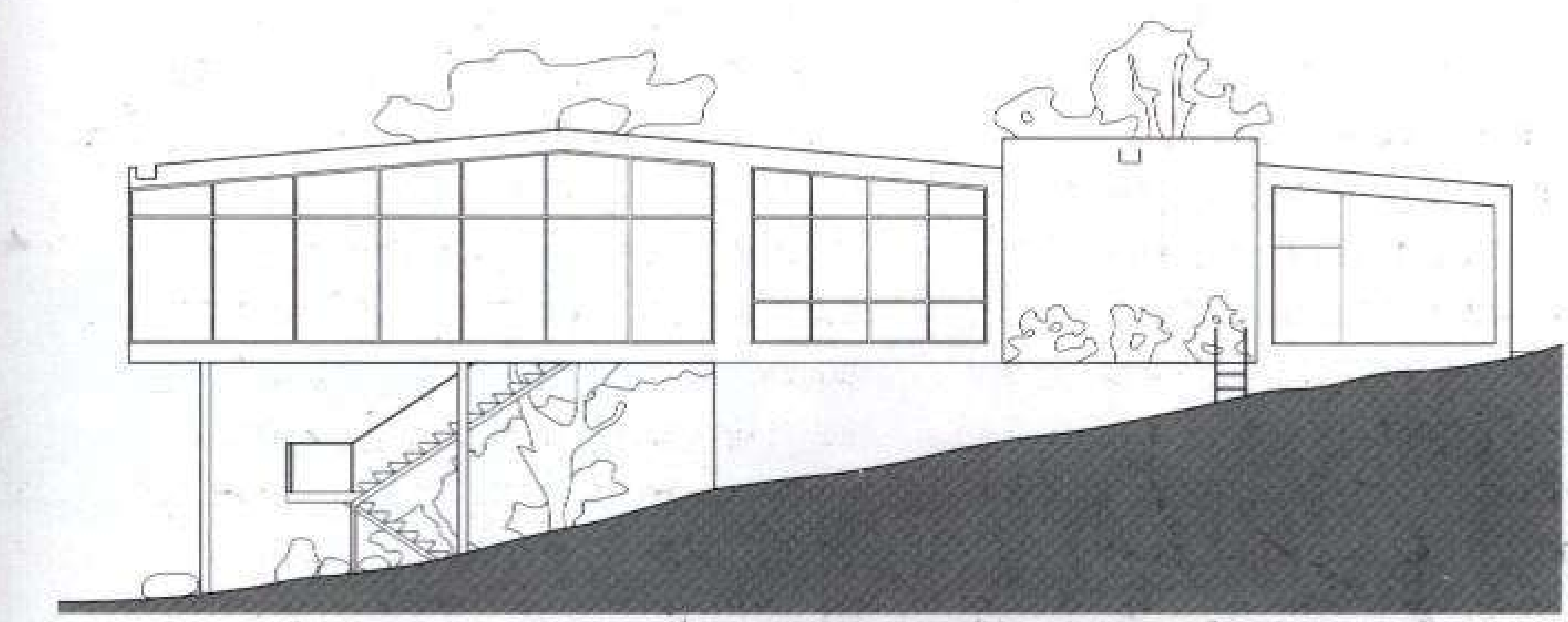
1



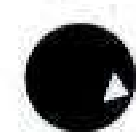
2



3



4



0 5 10 m



Casa Ugalde

José Antonio Coderch, 1902-1981

Caldes d'Estrac, Espagne, 1952

José Antonio Coderch était l'un des chefs de file du Groupe R, une association d'architectes progressistes créée à Barcelone après la Seconde Guerre mondiale. Bien qu'il fût sans aucun doute moderniste et assistât même aux Ciam, il était loin d'être un disciple non critique des pionniers d'avant-guerre. Il s'intéressait trop à l'architecture vernaculaire et au paysage de la Catalogne pour s'attacher outre mesure à un rationalisme ou à un fonctionnalisme strict. La Casa Ugalde est l'exemple parfait d'un modernisme plus local qu'international, respectueux de la tradition et des qualités spécifiques d'un lieu particulier.

Eustaquio Ugalde était ingénieur. Étant tombé amoureux d'un site au sommet d'une colline dominant la mer près du village de Caldes d'Estrac, à une trentaine de kilomètres de Barcelone, il demanda à son ami architecte de lui construire une maison. Le terrain – ses rochers, ses pins et surtout son panorama – fut par conséquent le point de départ du projet. Ce ne serait pas une maison posée sur une colline mais une maison qui naîtrait de la croupe d'une colline.

Les murs de soutènement sinueux en pierre, qui épousent les contours de la colline, créent une terrasse en forme d'amibe, couverte de carreaux en terre cuite, à l'extrémité orientale de laquelle se trouve une piscine. Dans une résidence de villégiature plus traditionnelle de la Costa Brava, cette terrasse formerait la base d'une maison uniforme, rectiligne et au toit probablement en pente. Ici, la maison est une forme agitée, articulée, qui semble consentir de mauvaise grâce à rester confinée dans les limites du terrain. Côté sud, la boîte anguleuse que forme la chambre d'amis descend au-delà du bord de la terrasse, soutenue par un mur de pierre qui forme un abri à voitures. Côté nord, une autre boîte anguleuse, contenant la chambre principale, monte à flanc de colline. Et côté ouest, une aile réservée aux domestiques serpente le long du contour de la colline entre une étroite cour de service et le sentier conduisant à l'entrée principale. Les intérieurs et les extérieurs s'interpénètrent de manière inattendue. Le sol en terre cuite se prolonge jusque dans la salle de séjour, de sorte que celle-ci, avec ses grandes fenêtres et ses portes vitrées, semble faire partie de la terrasse. En revanche, il serait facile de vitrer l'espace situé sous la chambre principale, lequel se trouve théoriquement à l'extérieur, et de couvrir d'un toit le « patio » voisin.

C'est foncièrement une maison d'un étage mais qui ne se présente pas comme telle. Sa coupe est aussi énigmatique que son plan et les pièces de l'étage sont presque toutes à un niveau différent. Le principal escalier intérieur, en pierre blanchie à la chaux, à l'instar des escaliers extérieurs, s'élève dans la salle de séjour jusqu'à un palier en bois à hauteur d'homme suspendu au plafond par des balustres. De l'autre côté de la salle de séjour, un faux plafond correspondant à la hauteur du palier délimite une aire de repos. De même que dans la villa Mairea d'Alvar Aalto (voir p. 94-95), qui a sans doute influencé Coderch, il n'y a pas d'adéquation entre les niveaux supérieur et inférieur. Les toits plats de la salle de séjour et de l'auvent aux bords fins qui relie la chambre d'amis à la maison principale sont couverts de carreaux en terre cuite et dépourvus de balustrade, ce qui fait d'eux un autre niveau de la terrasse.

S'il y a un thème unificateur dans cette vague composition de béton et de pierre, il réside dans l'idée que le bâtiment est essentiellement un lieu panoramique. Au sud, la vue est soigneusement découpée et encadrée de plans horizontaux et verticaux ainsi que par des ouvertures vitrées ou non qui créent une sorte de galerie de paysages de la Méditerranée. Un observateur ne serait pas étonné d'apprendre que Coderch était un photographe accompli.

1 Plan du niveau trois

1 Chambre principale
2 Chambre
3 Cabinets de travail

2 Coupe A-A

3 Coupe B-B

4 Plan du niveau deux

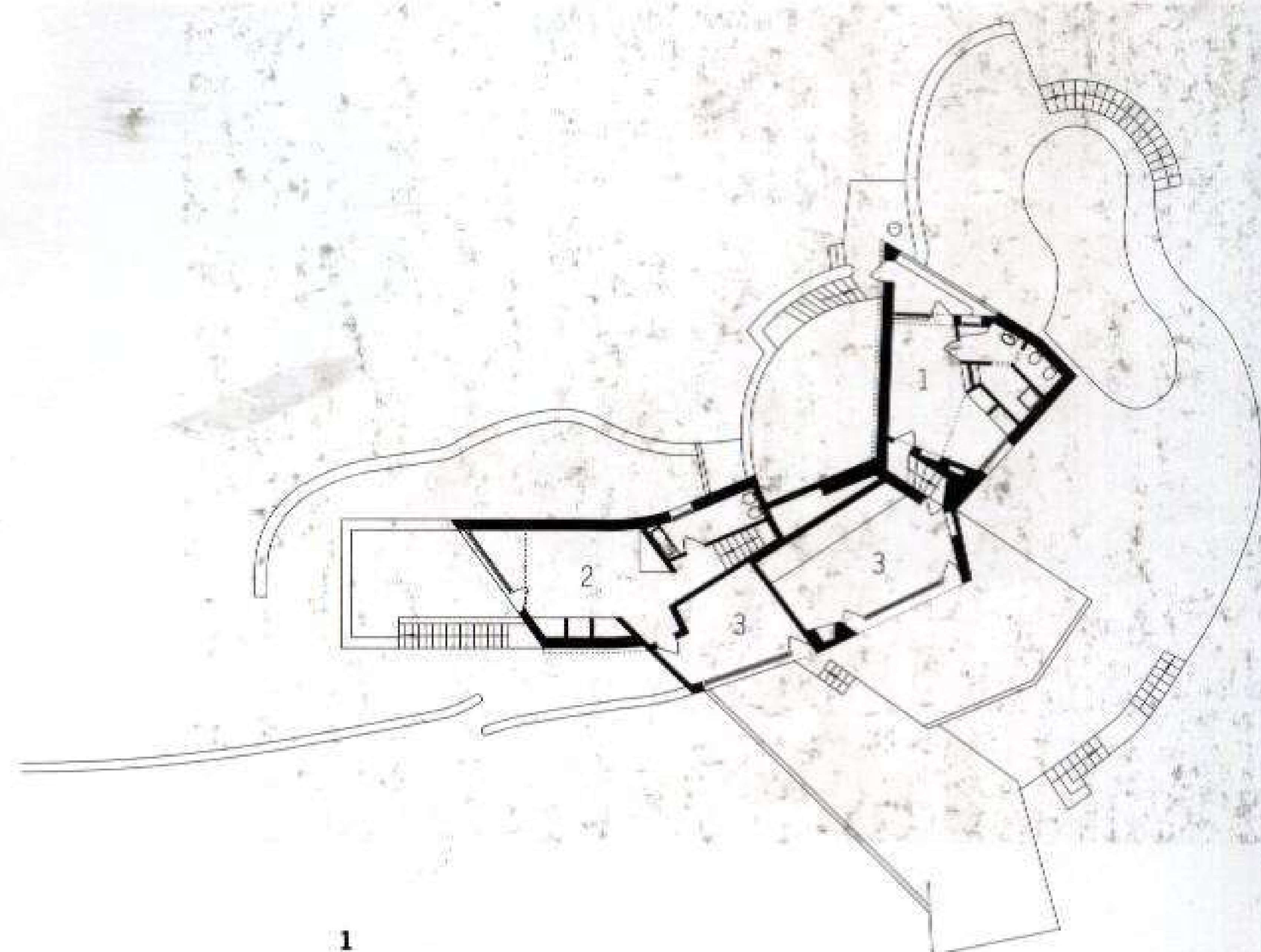
1 Chambre principale

5 Coupe C-C

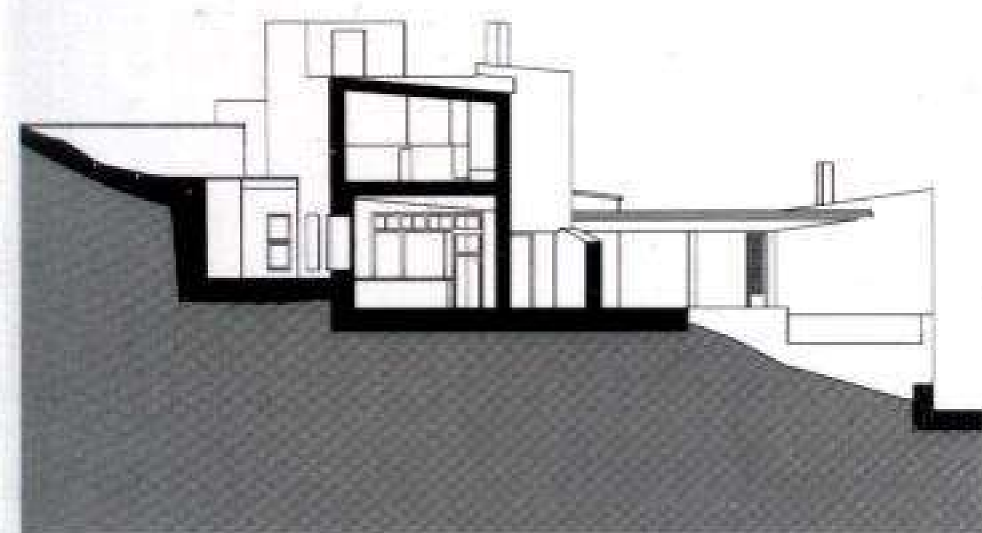
6 Coupe D-D

7 Plan du niveau un

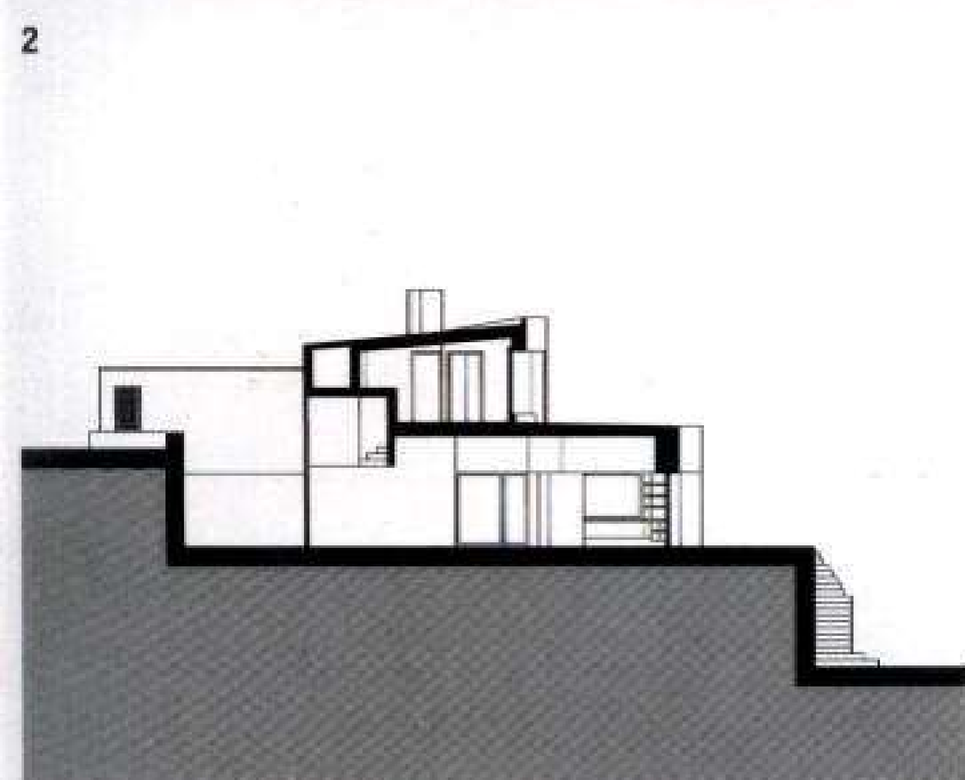
1 Terrasse
2 Piscine
3 Chambre d'amis
4 Patio
5 Salle de séjour
6 Aile des domestiques



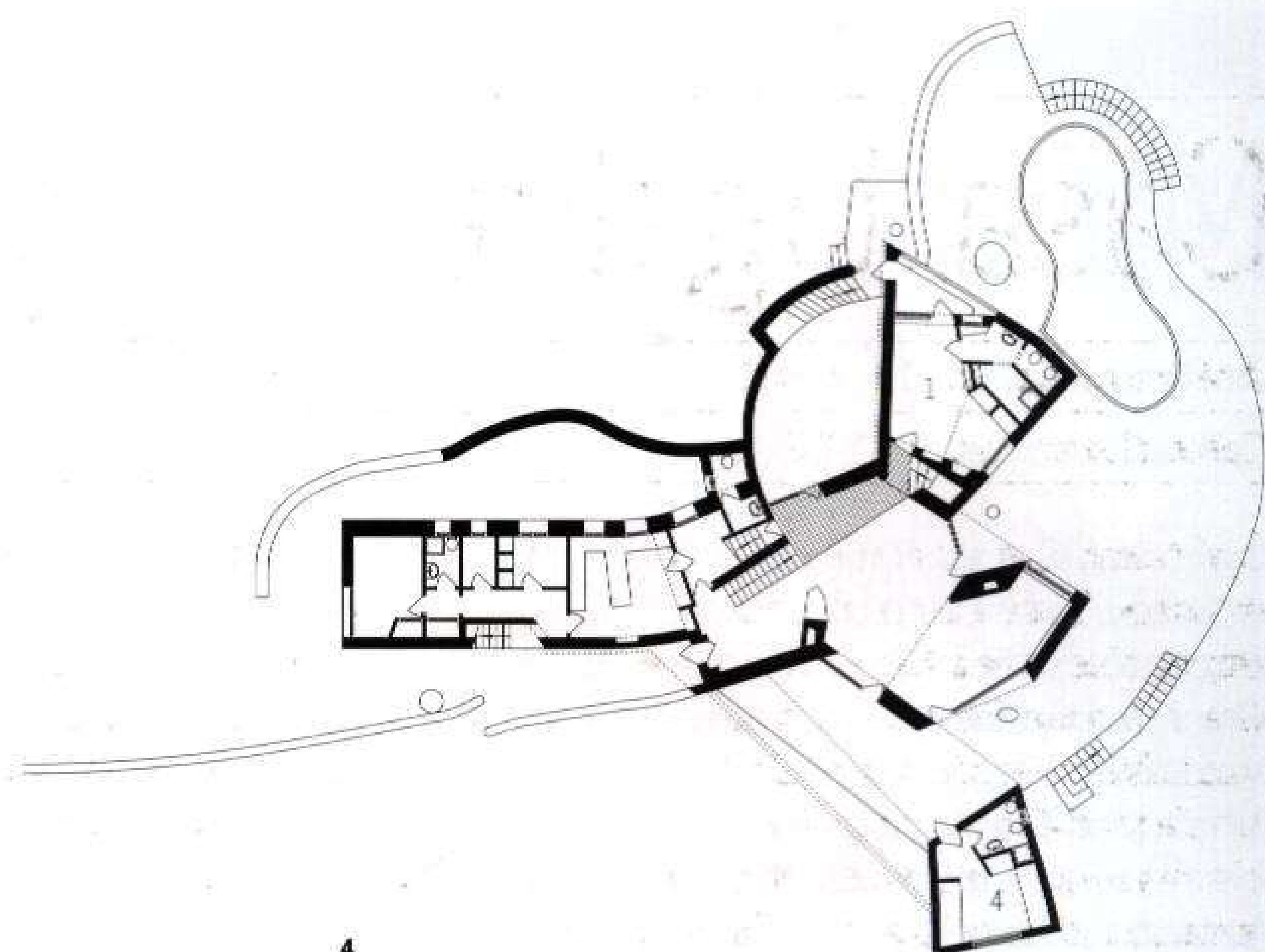
1



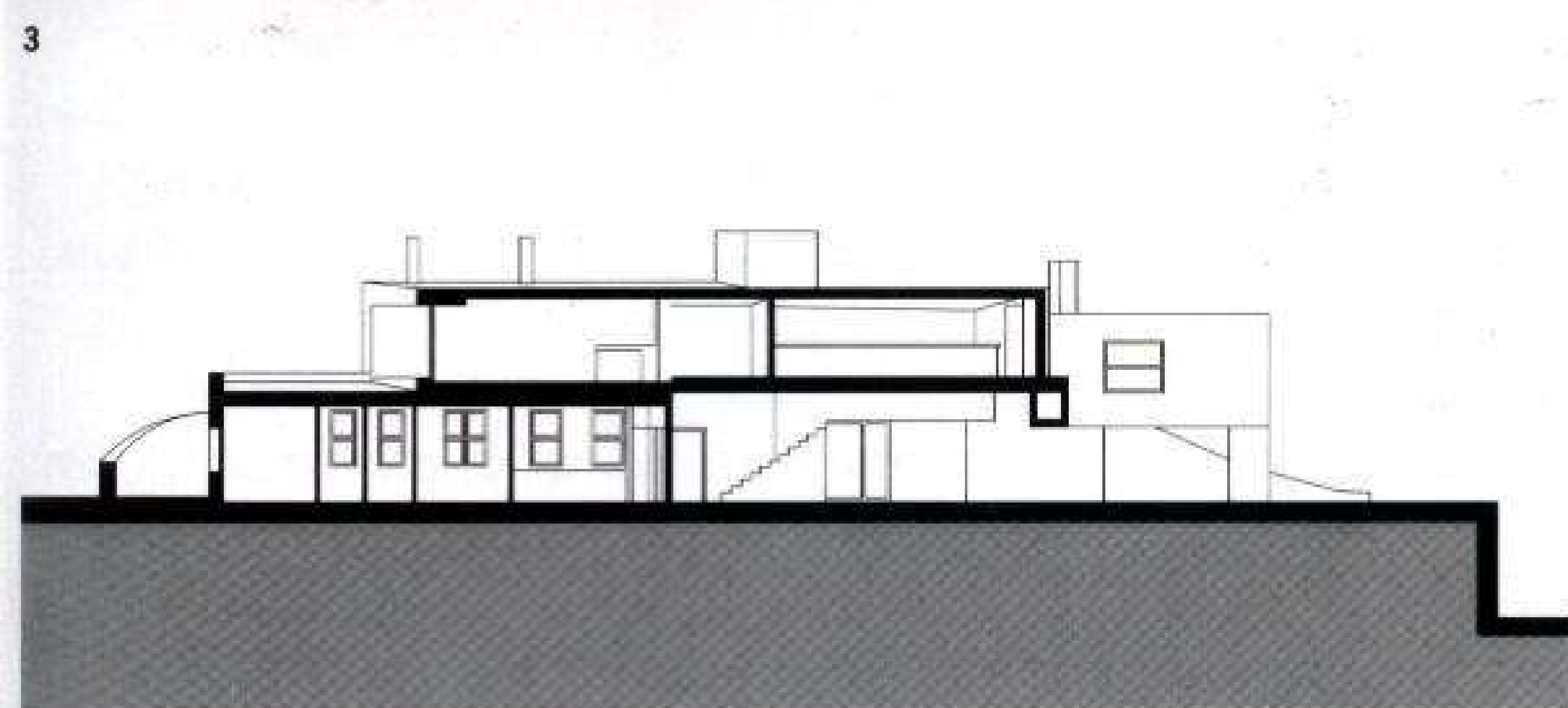
2



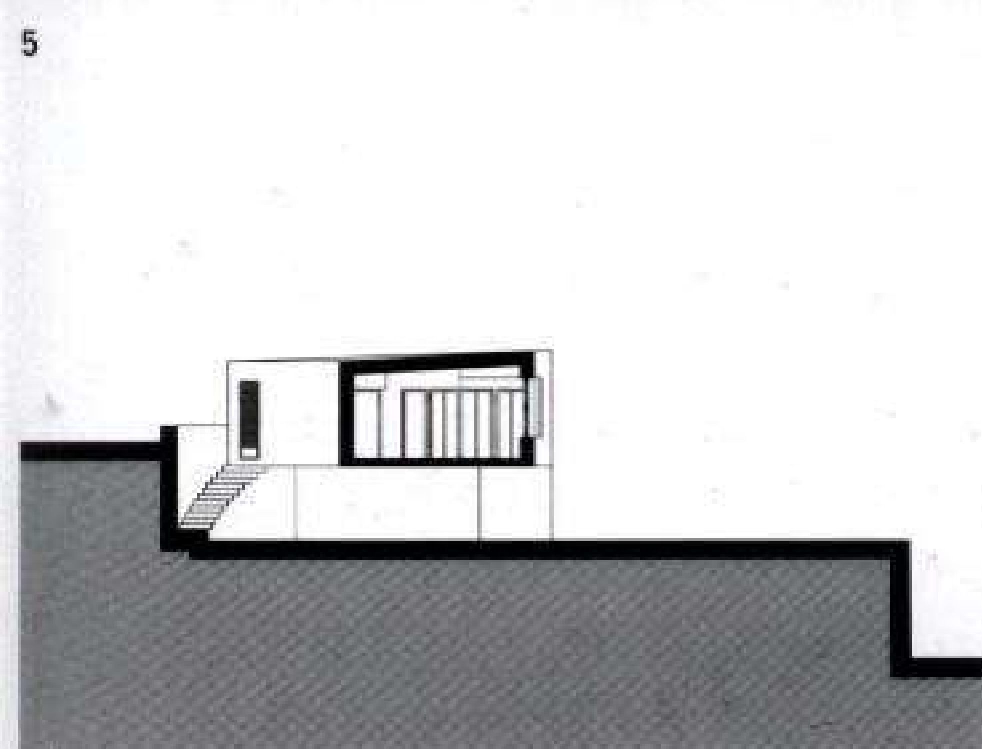
3



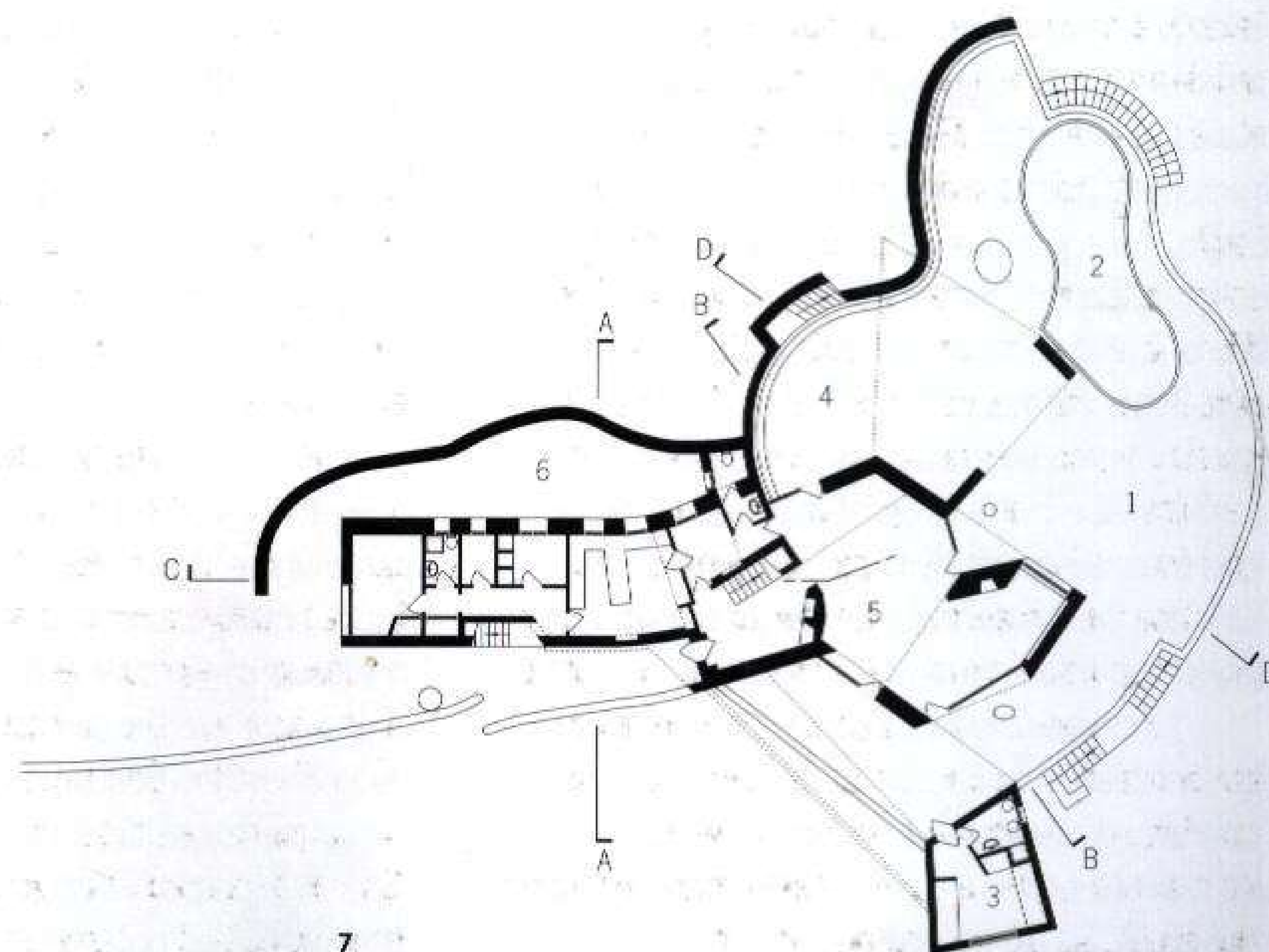
4



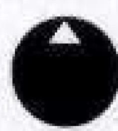
5



6



7







Maison Utzon

Jørn Utzon, né en 1918

Hellebaek, Danemark, 1952

Lorsque vint le temps de moderniser l'architecture domestique danoise, au début des années 1950, Jørn Utzon était bien préparé. Il avait travaillé pour Alvar Aalto à Helsinki durant la Seconde Guerre mondiale ; en 1949, il avait rendu visite à Frank Lloyd Wright et à Mies van der Rohe lors d'un voyage aux États-Unis ; il avait étudié les traditions architecturales non occidentales lors de voyages au Mexique et au Maroc. En 1951, il avait trente-deux ans, était marié et père de trois enfants. Il lui fallait loger sa famille, et dans une maison bon marché de surcroît, les revenus que lui assurait son activité d'architecte étant incertains. Utzon trouva un terrain sur la propriété boisée d'une grande maison près d'Helsingor et obtint un prêt d'État à faible intérêt – à condition que la superficie au sol de la maison n'excède pas cent trente mètres carrés. Il décida de se passer d'un entrepreneur ayant pignon sur rue et de mettre en œuvre le projet avec un constructeur local avec qui il avait sympathisé. Il en résulta l'une des premières maisons véritablement modernes, à plan ouvert, du Danemark.

La maison, au toit plat, d'un seul niveau et dont l'âtre et la cuisine constituent la partie centrale, est manifestement influencée par les maisons usoniennes de Wright, telle la maison Jacobs de 1936 (voir p. 90-91), mais avec des différences essentielles. La longue allée carrossable finit sous une pergola qui relie le garage et le mur en brique de la maison, exposé au nord et entièrement aveugle, si ce n'est le panneau en retrait qui encadre l'entrée.

C'est une maison d'aspect uniforme dont rien n'entache la pureté du concept de sorte que les chambres sont sans fenêtres et se contentent de lumière zénithale. Wright n'aurait jamais été aussi dogmatique. La spacieuse aire de vie commune rectangulaire, avec une grande baie vitrée exposée au sud, comprend la cuisine dans l'angle sud-est, derrière un foyer et une cheminée en brique autoportants. Ce genre d'espace ouvert commençait à être populaire dans les banlieues résidentielles américaines mais représentait une innovation audacieuse dans le Danemark conservateur d'alors. Le degré d'ouverture est cependant soigneusement calculé. Le foyer délimite vaguement divers types d'espaces de vie commune – une aire ouverte pour la vue sur le paysage, une salle à manger en alcôve, une zone confortable près de l'âtre – et une porte coulissante cachée dans la maçonnerie en brique de la cheminée peut être tirée pour masquer le plan de travail de la cuisine.

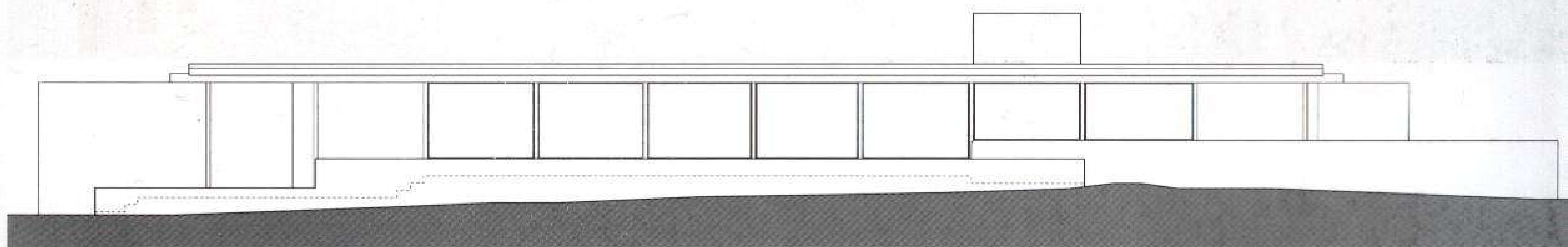
À l'époque, les architectes progressistes, conscients des potentialités de la préfabrication, portaient un intérêt croissant à l'harmonisation des dimensions. Les maisons usoniennes de Wright s'appuyaient sur un plan en grille de soixante centimètres par un mètre vingt et l'on s'intéressait beaucoup à la maison japonaise traditionnelle, construite selon l'ancien système modulaire Kiwari. Dans la maison Utzon, c'est la brique qui règle le module, tant à l'extérieur qu'à l'extérieur. Toutes les dimensions sont des multiples de cent vingt milimètres (une brique danoise plus un joint en mortier). Les carreaux du plancher, le pavement en brique et le planchéiage en bois sont tous conformes à la grille. Utzon détestait les fenêtres et les portes, préférant des plans horizontaux et verticaux ininterrompus. À l'intérieur, les portes sont donc toute hauteur et couvertes des mêmes planches verticales que les cloisons. Un interstice formant une bande noire entre le mur et le plafond suggère que les cloisons pourraient un jour être disposées autrement.

Il faut mentionner une autre caractéristique importante de la maison. Vue du sud, elle donne à voir une légère ossature en bois sur une plateforme de brique pleine. Cette idée, peut-être inspirée par l'architecture chinoise traditionnelle, deviendra un thème central dans les œuvres ultérieures d'Utzon, notamment dans le bâtiment qui l'a rendu célèbre, l'Opéra de Sydney.

1 Élévation sud

2 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée
2 Salle de séjour
3 Cuisine
4 Salle de bain
5 Chambres
6 Cabinet de travail
7 Garage
8 Terrasse

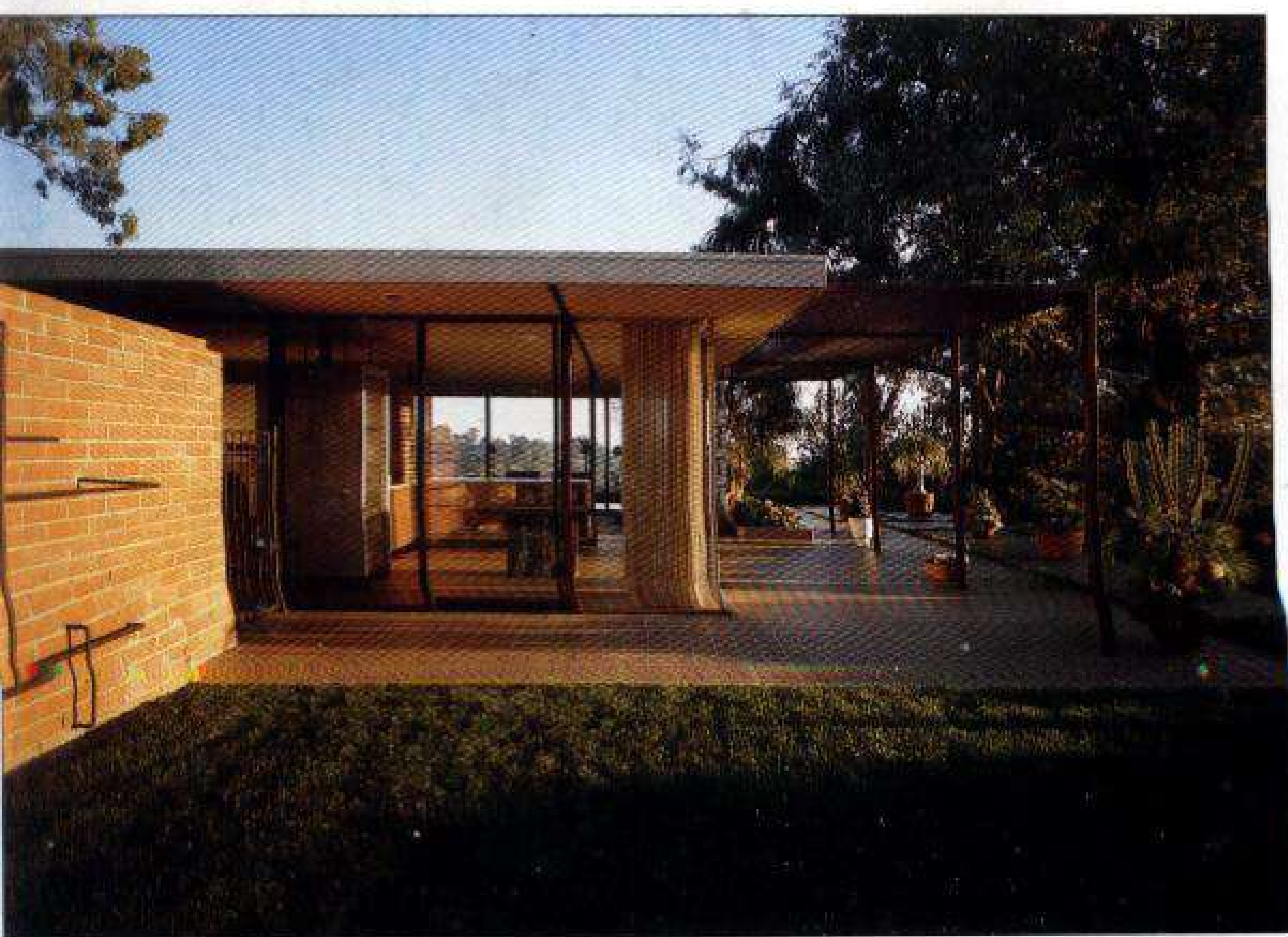


1

2



0 5 10 m





Case Study House n° 16

Craig Ellwood, 1922-1992

Bel Air, Californie, États-Unis, 1953

En tant que concepteur, Craig Ellwood possédait un grand avantage sur ses rivaux : il n'avait jamais fait d'études d'architecture. Il avait rêvé de devenir acteur et avait même été mannequin avant de passer à la finance, au marketing puis à la construction. Toutes ces expériences lui servirent dans sa carrière d'architecte. À la fin des années 1940, il travaillait comme deviseur pour une entreprise du bâtiment, Lamport Cofer Salzman (LCS). Cette société construisit de nombreuses Case Study Houses parrainées par le magazine *Arts and Architecture*, dont la maison Eames (voir p. 106-107) et celle du rédacteur en chef John Entenza. Ce dernier était une relation d'affaires d'Ellwood que celui-ci sut mettre à profit lorsqu'il quitta LCS pour concevoir des maisons.

En 1951, John Entenza demanda à Ellwood de proposer l'une de ses maisons pour l'inclure dans le programme des Case Study Houses. Ellwood choisit une maison conçue à des fins de spéculation immobilière, que son ancien employeur Henry Salzman lui avait commandée. Le fait qu'un promoteur ait voulu mettre sur le marché une maison aussi avancée architecturalement donne une idée de la popularité dont jouissait le moderniste dans le Los Angeles d'après-guerre.

La Case Study House n° 16 est une boîte d'un seul niveau contenant deux chambres, deux salles de bain, une cuisine et une vaste salle de séjour au plan ouvert. Bien que la boîte soit un peu à l'étroit sur un site exigu à flanc de colline, elle s'adapte à son environnement par une structure, des murs et un toit qui se prolongent dans le jardin. Côté nord, la mince surface plane du toit s'étend gracieusement au-dessus d'un abri à voitures. Côté ouest, une mince armature en acier sort de la bordure du toit pour supporter un pare-soleil à persiennes. Dans l'angle sud-ouest, un âtre en pierre se prolonge sur la terrasse où il se transforme en barbecue. Près de l'entrée, au nord, le mur en bois de la boîte s'étend pour former un écran devant les chambres puis se transforme en l'un des éléments les plus insolites de la maison : une clôture en verre opaque à armature en acier qui s'enroule autour de l'extrémité est du bâtiment.

En tant que deviseur, Ellwood avait vu les bénéfices potentiels à tirer de la préfabrication et compris qu'il importait de prendre en compte la fluctuation des coûts des matériaux. Il lui arrivait fréquemment d'obtenir des fournisseurs des estimations préalables à la finalisation d'un projet. Le caractère réticulaire, régulier ou modulaire de ses bâtiments présente des avantages à la fois pratiques et architecturaux. La Case Study House n° 16 est conçue à partir d'une grille d'un mètre vingt, avec des poteaux et des poutres en acier disposés à deux mètres quarante d'intervalle. Ellwood laissait souvent ses poutres apparentes, ce qui accentuait l'orientation de l'espace mais, ici, les poutres en acier sont cachées dans le tablier du toit ; leurs semelles inférieures sont laissées apparentes dans les lignes creusées du plafond. Les poteaux sont également insérés dans les murs, de sorte que l'on peut lire la maison soit comme une structure avec panneaux de remplissage, soit comme une composition de plans verticaux et horizontaux continus. Les panneaux extérieurs, en bois ou en verre, sont toute hauteur et d'une seule pièce d'un poteau à l'autre. Les cloisons intérieures sont encastrées à leur base et vitrées à leur sommet pour accentuer leur statut non porteur.

La Case Study House n° 16 est la maison classique d'Ellwood parce qu'elle illustre parfaitement sa maîtrise de la forme pure et minimaliste, et aussi parce qu'elle fut conçue par lui-même. Plus tard dans sa carrière, il tendra à abandonner les choix architecturaux à ses associés même s'il ne cessera jamais de s'intéresser à la construction et aux aspects commerciaux du métier.

En 1977, lorsque son style fut démodé, Ellwood se retira pour se consacrer à la peinture.

1 Plan

1 Entrée
2 Salle à manger
3 Cuisine
4 Garde-manger
5 Salles de bain
6 Chambre
7 Salle de séjour
8 Salle de télévision
9 Chambre principale
10 Cour de service
11 Espace de jeu des enfants
12 Parking
13 Terrasse de vie commune
14 Terrasse panoramique
15 Cour intérieure

1



0 5 10 m



Maison expérimentale

Alvar Aalto, 1898-1976

Muuratsalo, Finlande, 1952-1954

Alvar Aalto était le roi de l'ambiguïté. Il répugnait au systématisme, à l'évidence, à tout ce qui pourrait être expliqué de manière nette et sans détour. Alors que nombre d'architectes, tout particulièrement modernistes, ont besoin de trouver – ou d'inventer s'il le faut – des « justifications » rationnelles à leurs conceptions, Aalto, lui, s'en remettait à l'instinct et laissait libre cours à des interprétations imprévues. Sa propre maison d'été sur l'île rocheuse et boisée de Muuratsalo est en un sens un bâtiment très simple – un cottage de trois chambres au plan en L entourant partiellement une cour intérieure carrée – mais ses nombreuses ambiguïtés lui confèrent une richesse et une complexité authentiques.

Cette cour intérieure, par exemple, n'a pas de toit mais on dirait qu'elle pourrait en avoir un – ou qu'elle en a déjà eu un qui serait tombé en ruine ou aurait été enlevé pour une raison quelconque. Ce qui suggère cette idée, ce sont les murs d'une hauteur extraordinaire qui épousent le profil du toit longitudinal à une seule pente qui s'étend au-dessus de la salle de séjour en double hauteur, comme si la maison tout entière ne formait qu'un seul gros corps de bâtiment avec un toit à pente unique. Si cet espace était vraiment destiné à être une cour intérieure, on se serait attendu à ce qu'il soit en contact plus direct avec les pièces qui l'entourent – à des portes-fenêtres peut-être, voire à une véranda ou à une colonnade qui eût servi de trait d'union. Certes, une grande fenêtre a été percée dans le mur de la salle de séjour mais les autres ouvertures ne sont que des portes à un battant semblables à celles de dépendances.

On ne devrait sans doute pas s'attendre à trouver des vérandas en Finlande mais il est tout de même étonnant que la cour intérieure ne donne nullement le sentiment d'être un espace commun sur lequel donnent les autres espaces. Il se peut donc qu'à l'origine elle ait été une pièce. Comment expliquer autrement la grande « fenêtre » exposée à l'ouest avec ses vestiges de meneaux ? Et pourquoi cette « fenêtre » a-t-elle un rebord en gradins si ce n'est pour remplir à l'intérieur une fonction aujourd'hui oubliée ? L'âtre au milieu de la cour évoque également la ruine de quelque salle de cérémonie semblable à la salle du conseil de l'hôtel de ville de Säynatsälo, construit à la même époque, la plus connue et la plus influente des œuvres de maturité d'Aalto réalisées après la guerre.

En revanche, les matériaux suggèrent une interprétation différente. Normalement, on s'attendrait à ce que la brique soit peinte à l'intérieur et laissée à l'état naturel à l'extérieur. Ici, c'est le contraire. Ainsi, peut-être la cour intérieure était-elle destinée à être un espace extérieur. L'appareillage de brique est plus problématique encore. Les murs de même que le pavement sont des rectangles de brique cousus ensemble, tous de texture et de motif différents, avec çà et là la tache surprenante d'un carreau de couleur en céramique. S'agit-il de panneaux d'échantillons, d'expérimentations ?

Aalto demanda – en vain – une exemption fiscale pour sa maison d'été de Muuratsalo au motif que celle-ci était un projet expérimental conçu pour essayer diverses techniques de construction. Il avait effectivement prévu et exécuté en partie de nombreuses autres expérimentations sur un terrain à l'est de la maison. Mais il est manifeste que le patchwork décrit ci-dessus fut conçu comme une œuvre d'art, à l'instar des tableaux et des collages abstraits modernistes qui furent la source d'inspiration constante d'Aalto.

Ainsi, le sentiment d'ambiguïté demeure et, avec lui, un sentiment de liberté. Liberté d'invention de la part d'Aalto et d'interprétation de la part de l'observateur.

1 Plan du rez-de-chaussée

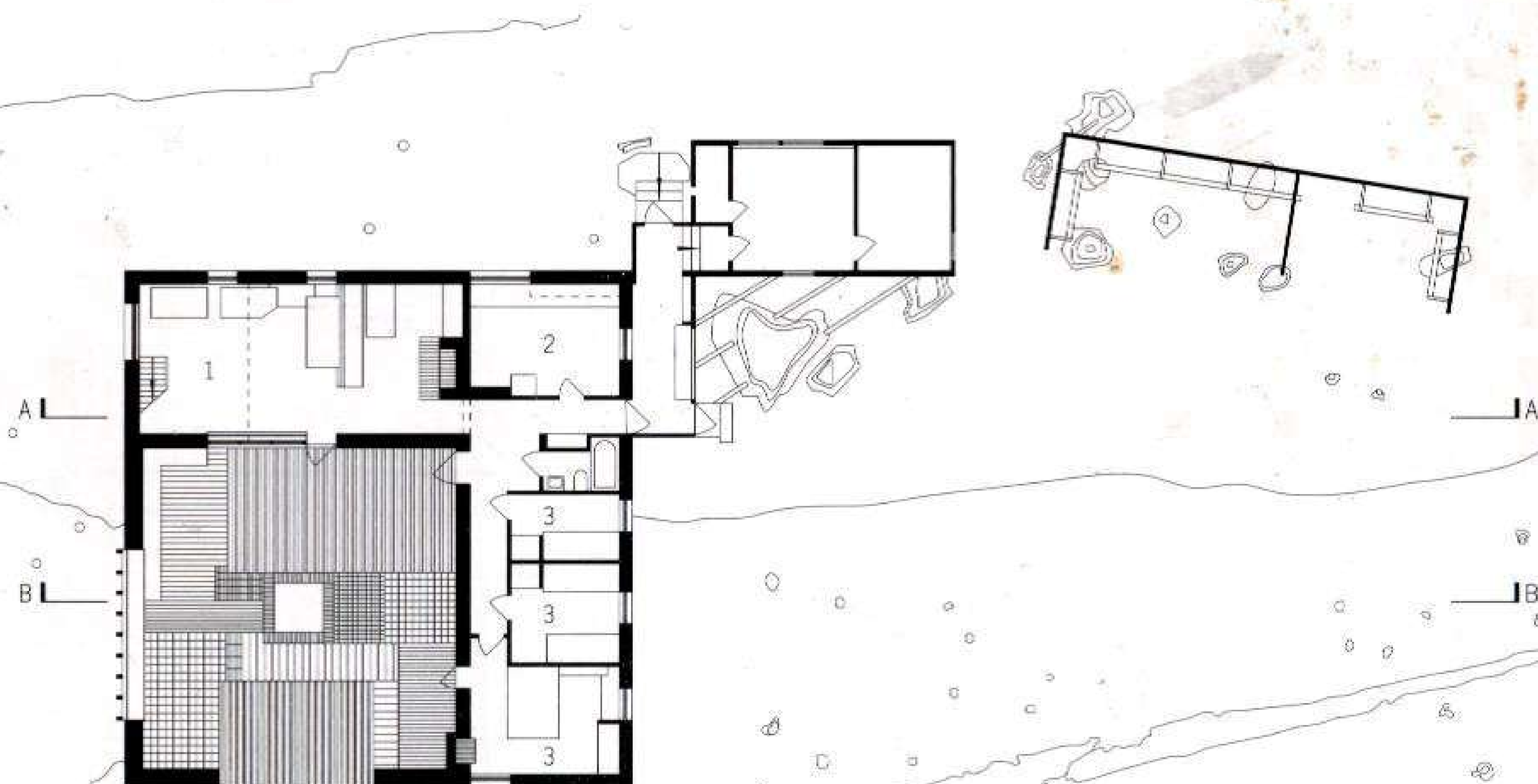
1 Salle de séjour
2 Cuisine
3 Chambres

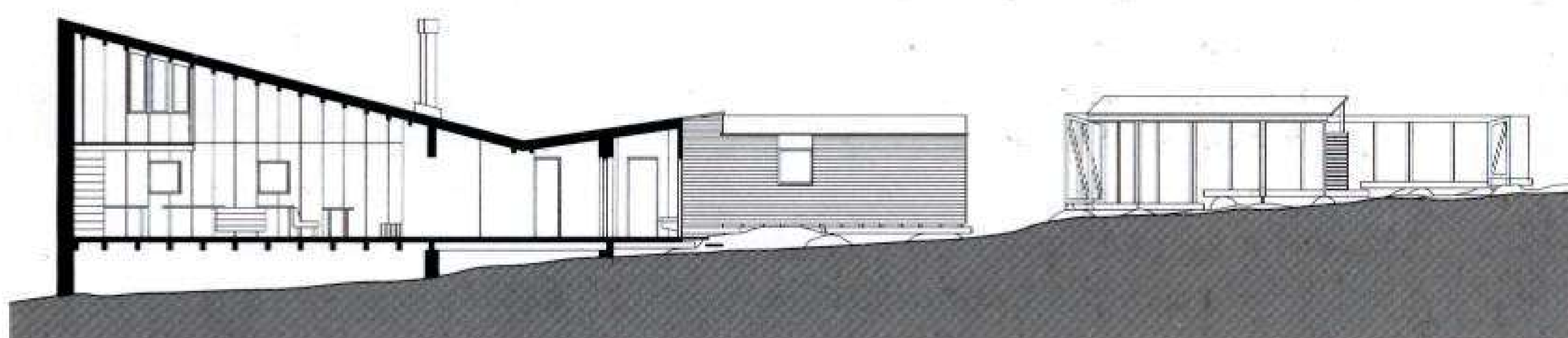
2 Coupe A-A

3 Plan de masse

4 Coupe B-B

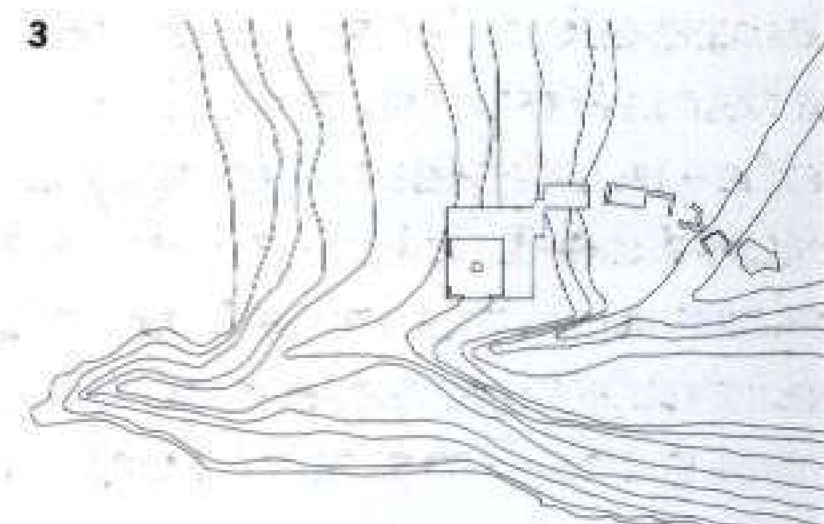
1

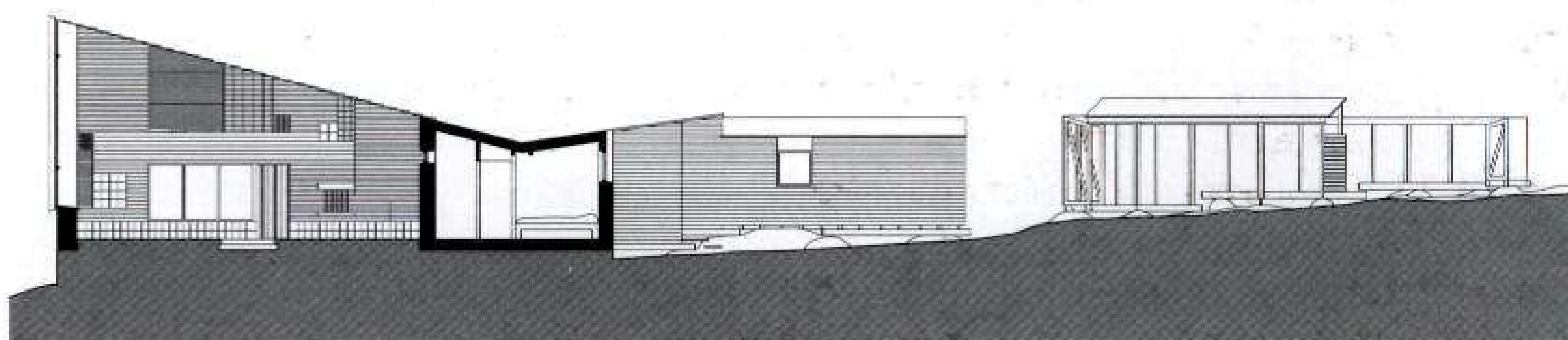




2

3





4



0 5 10 m



Maison Prouvé

Jean Prouvé, 1901-1984

Nancy, France, 1954

Jean Prouvé débuta sa carrière comme artisan ferronnier, fabriquant des meubles et accessoires pour des architectes tels Rob Mallet-Stevens et Tony Garnier. Dans les années 1930, il commença à s'adonner en amateur à la conception de bâtiments, souvent en collaboration avec les architectes Baudouin et Lods. Il réalisa ainsi un prototype de maison de week-end préfabriquée, des baraquements militaires à assemblage rapide et un ensemble de maisons préfabriquées à Meudon, près de Paris. En tant qu'architecte, Prouvé se singularisait en ne travaillant pas dans un cabinet mais dans un atelier. Ses talents de concepteur reposaient sur une connaissance intime des matériaux et des techniques de fabrication. La théorie et les conventions architecturales ne signifiaient rien pour lui. Par exemple, la distinction que l'on fait couramment entre ossature et remplissage non porteur, exposée avec tant de clarté par Mies van der Rohe dans la maison Farnsworth (voir p. 112-113) et par nombre de ses imitateurs, était une idée par trop abstraite au goût de Prouvé. Il ne laissait jamais l'« architecture » faire obstacle à une solution plus simple, plus rapide, plus pratique.

L'atelier de Prouvé à Maxeville, près de Nancy, jouissait du soutien financier d'une grosse fonderie de métal, l'Aluminium français. En 1953, en quête de rendement accru, la maison mère commença à empiéter sur ce qui avait été jusque-là le domaine exclusif de Prouvé et on le poussa vers la sortie. Dépité de perdre son entreprise, il consacra son énergie à la construction de sa propre maison en utilisant des composants provenant de projets qui n'avaient pas vu le jour.

Le site est une étroite plateforme découpée dans une pente escarpée exposée au sud, sur laquelle toute construction avait été jugée impossible. Il n'est pas étonnant que la maison ait un plan linéaire – il s'agit foncièrement d'une seule rangée de pièces desservies au nord par une bande de circulation. Ce qui est extraordinaire, c'est le nombre de technologies employées pour la construction. Le mur arrière, fait de feuilles d'aluminium, est supporté par de petites structures en acier au remplissage en bois, disposées à angle droit, tels des ailerons. Elles forment les compartiments d'un espace de rangement qui court en continu tout le long du bâtiment. Sur le côté sud, le mur extérieur est fait de trois types différents de panneaux porteurs : en verre sur toute la hauteur de la salle de séjour, en lattes de bois et en verre pour les chambres et le cabinet de travail, en aluminium avec de petits hublots vitrés pour les pièces de service. Les murs des extrémités sont en maçonnerie lourde et en béton, peut-être pour conférer à la structure une stabilité latérale. Le mur de la salle de séjour, à l'ouest, est une grande porte vitrée au châssis en acier muni d'une grosse charnière à pivot. Il n'y a pas de charpente structurelle mais une seule poutre faîtière en acier pour rompre la portée du toit au-dessus des pièces les plus larges. Le tablier du toit est très insolite : une feuille de pin triplement lamellée, découpée en sections d'un mètre de largeur qui s'incurve pour former une voûte en berceau peu profonde au-dessus du volume principal de la maison mais qui s'incurve dans le sens contraire au-dessus des extensions au-delà de la poutre faîtière. Le tablier se soutient lui-même sans solives et est couvert de feuilles d'aluminium. À l'intérieur, les cloisons sont pour la plupart en bois et sont découpées pour former des portes aux angles arrondis. Enfin, les murs de la salle de bain sont en béton, peut-être à des fins d'isolation acoustique.

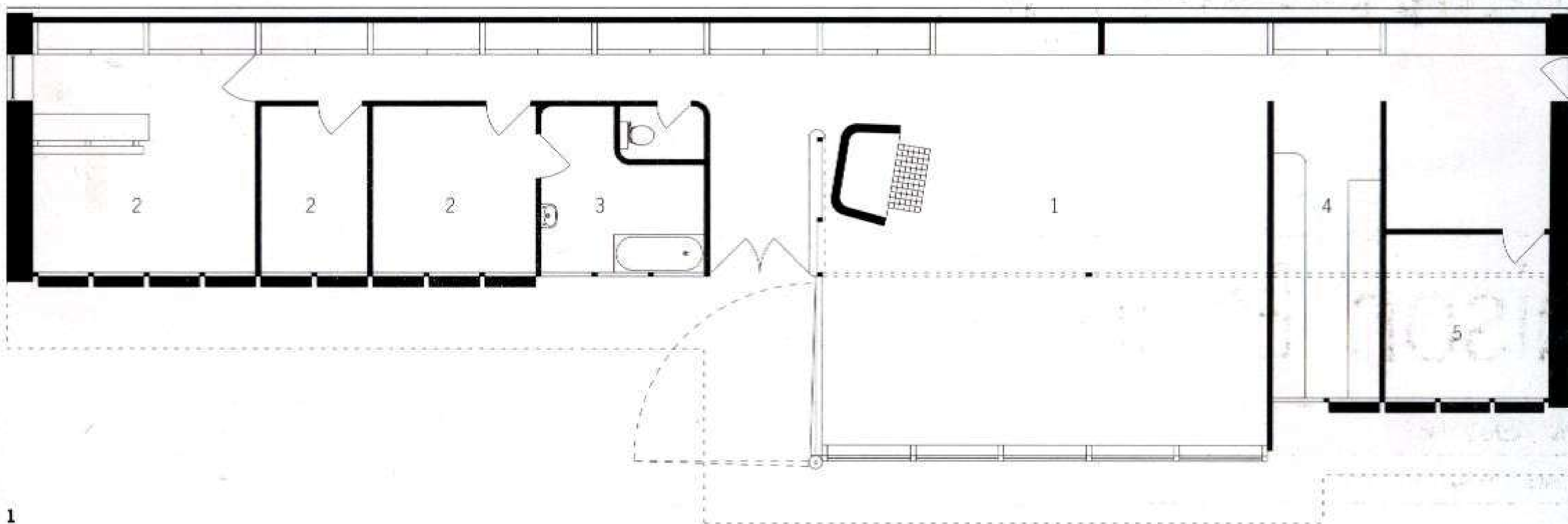
La maison Prouvé a l'air d'un montage désordonné mais les éléments qui la composent sont si ingénieux et pratiques qu'ils ont une élégance intrinsèque. La maison donne davantage l'impression d'un bateau ou d'un véhicule. Prouvé l'avait pensée pour une durée de vie de dix ans mais la haute estime dans laquelle la tient sa profession d'adoption a assuré sa conservation.

1 Plan

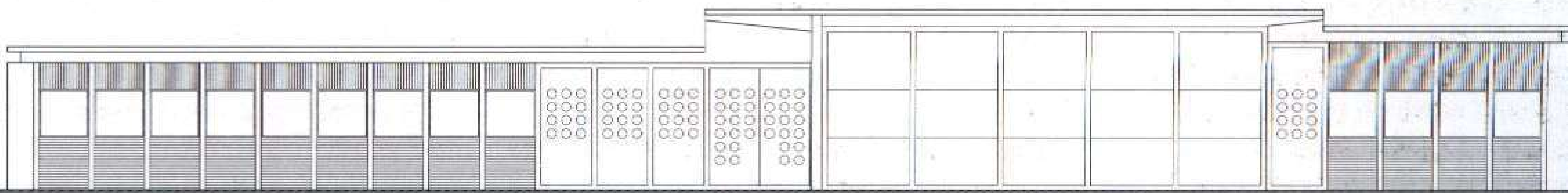
1 Salle de séjour
2 Chambres
3 Salle de bain
4 Cuisine
5 Cabinet de travail

2 Élévation avant

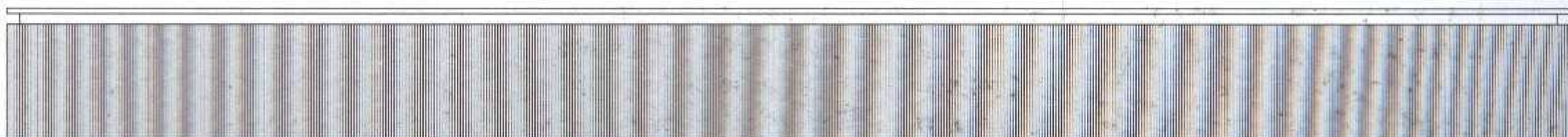
3 Élévation arrière



1



2



3



0 5 10 m



Maison Bavinger

Bruce Goff, 1904-1982

Norman, Oklahoma, États-Unis, 1950-1955

Rien n'est conventionnel dans la maison Bavinger. Elle n'a même pas d'intérieur et d'extérieur à proprement parler. L'espace progressivement formé par son mur de pierre en spirale passe en douceur d'une ouverture relative à une fermeture relative. L'extérieur et l'intérieur sont séparés symboliquement par un mur de verre mais le pavement en pierre est le même des deux côtés, la végétation luxuriante de plantes rampantes et grimpantes se continue sans interruption et la surface rugueuse des murs en moellons est la même partout. Tout à fait au centre se trouve un étang avec des poissons. Le toit, dont la forme ressemble à une pelure de pomme, n'est pas supporté par le mur mais par des câbles de tension attachés à un poteau central en acier. Il n'y a pas de fenêtres au sens conventionnel du terme. La lumière du jour entre par des rubans continus de verre disposés entre le toit et le mur.

Dans la partie centrale, exiguë, de la spirale, il y a quelque chose qui pourrait ressembler à une cuisine conventionnelle. Mais où sont les chambres ? Suspendues dans l'espace, telle une formation de soucoupes volantes. Si vous dormez dans une soucoupe suspendue au plafond, que faites-vous de vos vêtements et autres objets personnels ? Vous les rangez dans un placard contigu, cylindrique et rotatif, également suspendu au plafond. Sur les plans, les soucoupes ont des noms conventionnels comme « aire de sommeil des parents » ou « aire de jeux » et certaines parties creusées dans le sol sont réservées à la détente ou aux repas. Mais est-ce si important de savoir ce qui s'y passe ? C'est un environnement quasi naturel, un terrain de jeux d'aventure – à moins que ce ne soit un Éden échappant à toutes les contraintes du monde réel.

Pourtant, la maison obéit à une géométrie rigoureuse. La spirale est strictement logarithmique et les soucoupes, chacune pourvue de son propre placard rotatif, sont réparties à distance régulière des paliers de l'escalier en colimaçon. À mesure que la spirale se rétrécit, les soucoupes et leurs satellites commencent à faire des brèches dans le mur extérieur. La dernière soucoupe, la plus haute, désignée sous le terme d'« atelier », devient un cylindre faisant saillie à l'extérieur telle la tourelle d'un château.

Gene et Nancy Bavinger étaient des artistes qui enseignaient à l'université locale de Norman, dans l'Oklahoma, où Bruce Goff était directeur du département d'architecture. Les Bavinger était les clients parfaits. Ils acceptèrent volontiers qu'il faille cinq ans pour construire la maison et mirent eux-mêmes la main à la pâte avec l'aide des étudiants de Goff. Une fois achevée, la maison attira des foules de visiteurs, tant architectes que riverains, de sorte que les Bavinger firent payer un dollar pour l'admission, ce qui les dédommagea pour une bonne part du coût de la construction. Le couple vécut dans la maison durant plus de quarante ans.

Bruce Goff était un architecte autodidacte qui faisait fi de toute idée de continuité ou de développement stylistique. Il avait une curieuse attitude vis-à-vis du temps, affirmant ne pas s'intéresser au passé ou au futur mais uniquement à ce qu'il appelait le « présent continu ». De fait, on aurait du mal à dater certains de ses bâtiments à partir de leur seule apparence. La maison Bavinger en est un bon exemple. Elle est un retour à la nature sans pourtant paraître rétrograde et, bien que fantaisiste, n'est pas exactement futuriste. Autrement dit, à l'instar de son architecte, elle ne doit rien à personne, sauf peut-être au vieil ami et mentor de ce dernier, Frank Lloyd Wright.

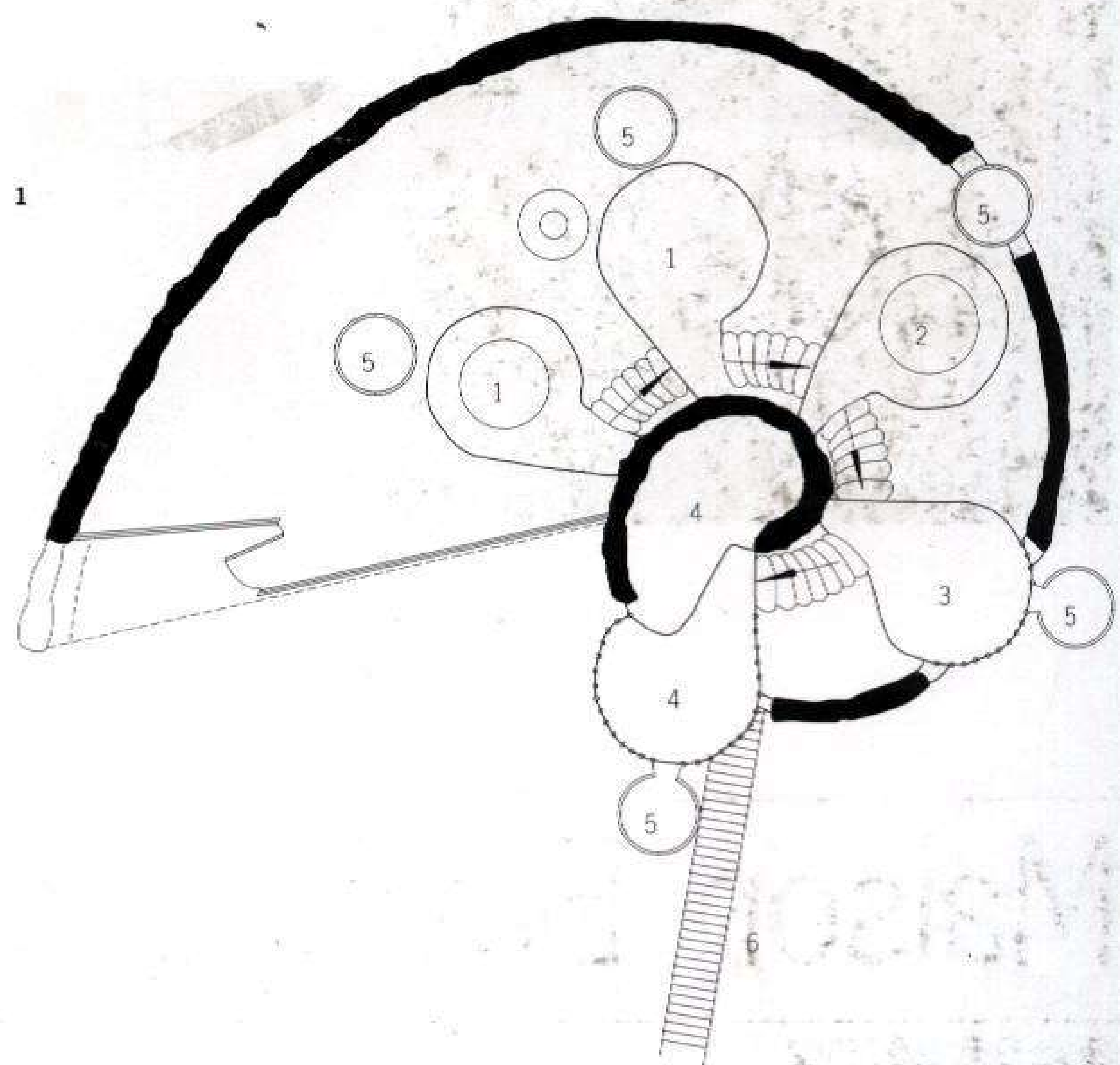
Plan du niveau supérieur

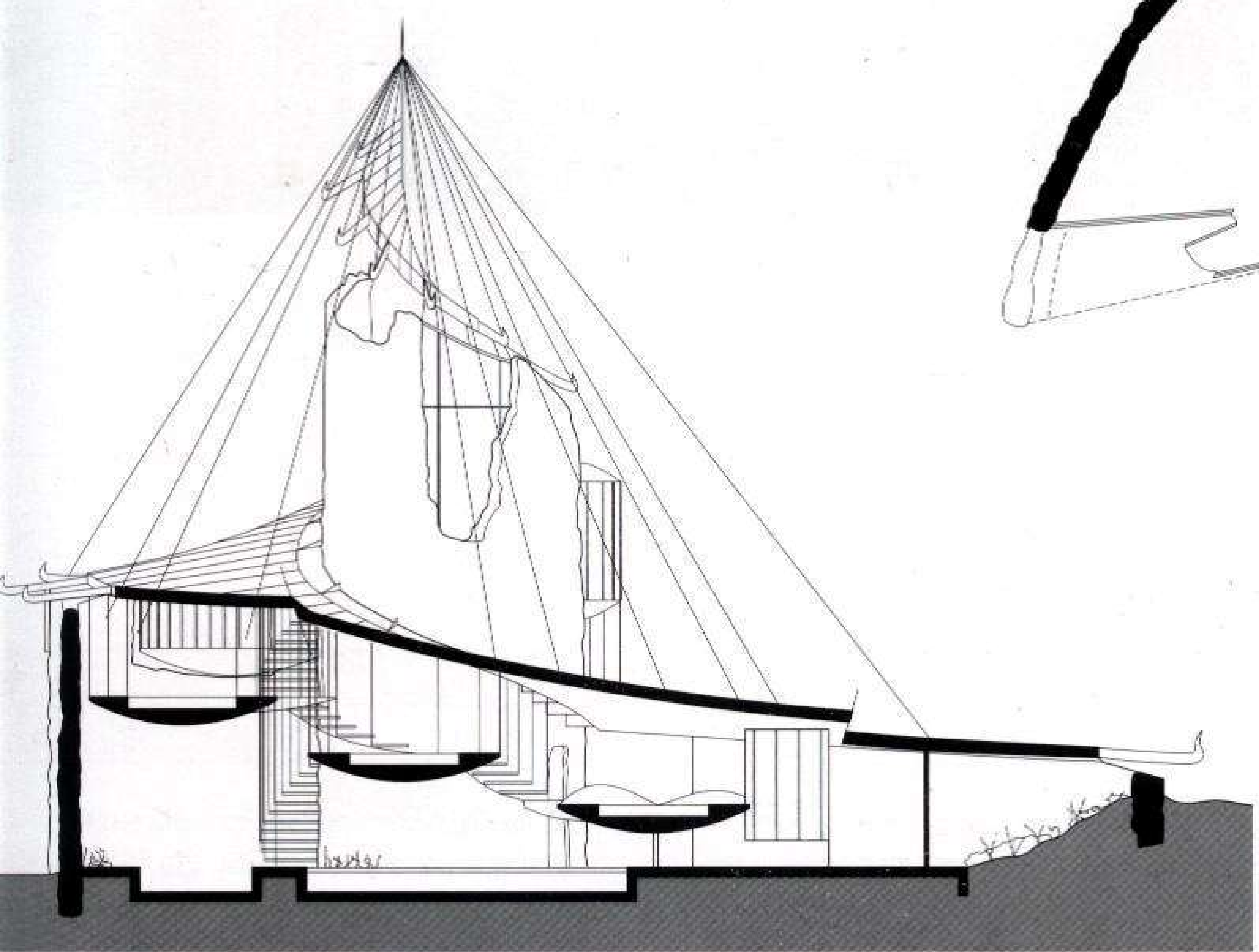
Aires de sommeil des parents
Aire de jeux
Aire de sommeil des enfants
Atelier
Placards rotatifs
Passerelle

2 Coupe A-A

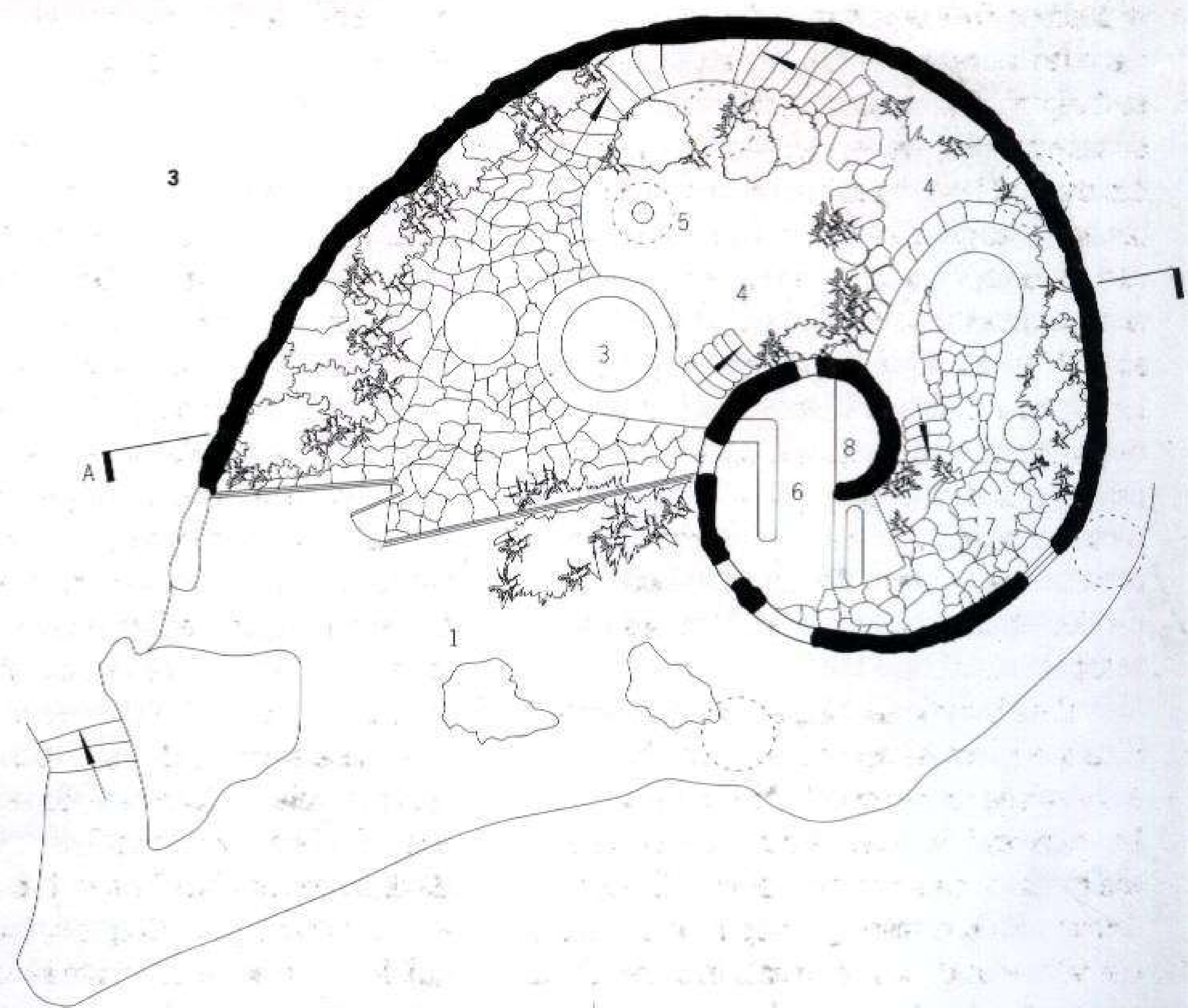
3 Plan du niveau inférieur

1 Terrasse extérieure
2 Entrée
3 Aire de réception
4 Piscine
5 Âtre
6 Cuisine
7 Aire du petit déjeuner
8 Aire des fonctions techniques





2



0 5 10 m





Maison Sugden

Alison Smithson, 1928-1993, et Peter Smithson, 1923-2003

Watford, Angleterre, 1955

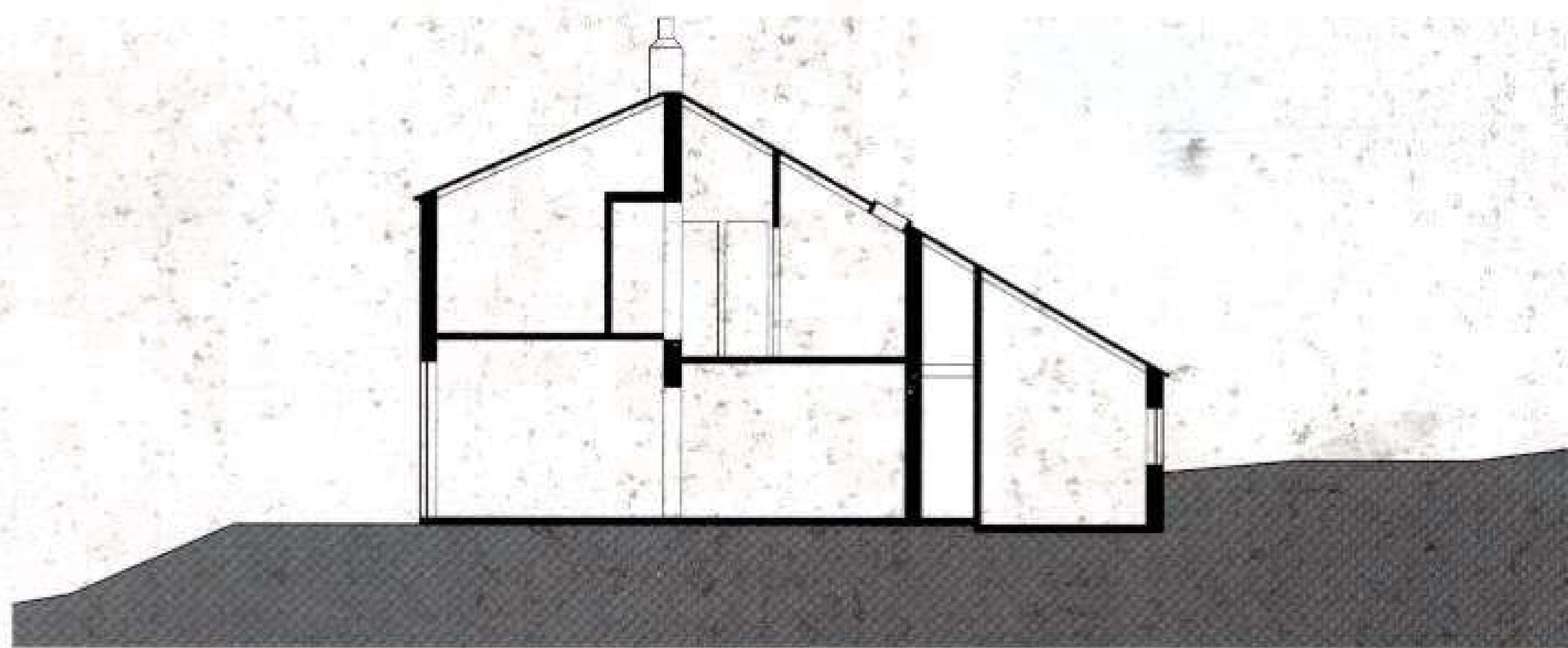
« J'ai dit que je voulais une maison simple, ordinaire, mais que cela ne devait pas l'empêcher d'être radicale. » Cela ressemble à un impossible cahier des charges mais Derek Sugden, un ingénieur civil qui allait devenir un acousticien réputé, obtint exactement ce qu'il voulait. La maison Sugden est ordinaire de façon radicale. Un œil non initié ne verra en elle qu'un pavillon en brique de quatre chambres semblable à des milliers d'autres. Elle figure pourtant en bonne place dans l'histoire de l'architecture britannique d'après-guerre et est une source d'inspiration pour une certaine école de jeunes architectes rigoureux.

Mais il est difficile d'atteindre à la simplicité, surtout pour les architectes, et le projet ne se réalisa pas sans mal. Dans la première esquisse, la maison avait un toit à pente inversée et des fenêtres étroites. C'était clairement un objet d'« architecture ». Sugden et sa femme, Jean, ne l'aimèrent pas et le firent savoir, ce qui mit Alison Smithson de « très mauvaise humeur ». [On peut lire le récit de Sugden dans *Alison and Peter Smithson – From the House of the Future to a House of Today* (De la maison du futur à une maison d'aujourd'hui), Dirk van den Heuvel et Max Risselada, éd.].

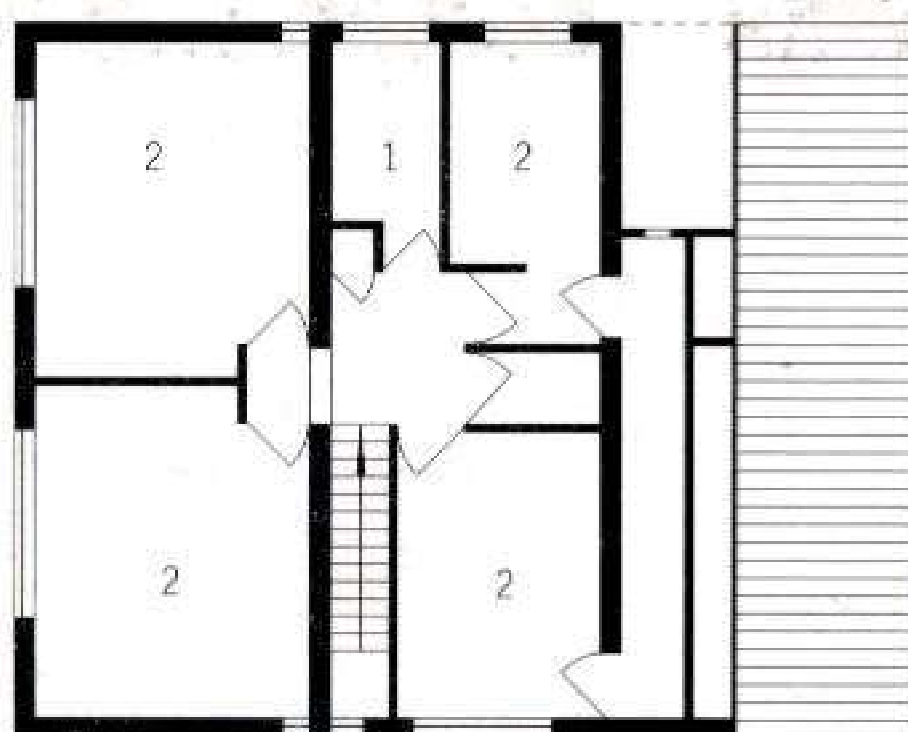
Peter Smithson aplanit les choses et revint avec une version retravaillée, dépourvue du toit et des fenêtres « à la mode ». Les Sugden l'acceptèrent presque aussitôt et la maison fut construite sans autres modifications. Tout ce qui faisait « architecture » avait été retiré du projet. Et la leçon à retenir de cette maison est que l'architecture n'est pas affaire de forme et de signes extérieurs mais d'attention et d'appréciation. Les Smithson avaient récemment achevé la Hunstanton School, à Norfolk, en Grande-Bretagne, un bâtiment austère inspiré de Mies van der Rohe, et s'inscrivaient dans la mouvance du brutalisme. Les critiques furent interloqués par la maison Sugden, qui ne semblait pas correspondre du tout à l'image des deux architectes. Brutalisme ne signifiait rien d'autre que le fait d'aller droit au but, de mettre la construction directement au service de la vie quotidienne sans l'intervention d'un art affecté. Par conséquent, il était parfaitement logique que l'on se débarrasse de l'« architecture ».

Mais si la maison Sugden n'est que banale, pourquoi mérite-t-elle qu'on s'y intéresse ? Parce que, d'un autre point de vue, elle n'est pas du tout banale. Le plan, par exemple, est extrêmement subtil. Le mur qui sépare la salle de séjour de la salle à manger est en grande partie inexistant même si sa présence est suggérée par l'emplacement de l'escalier et de la cheminée. Les hauteurs sous plafond sont différentes de chaque côté, ce qui signifie qu'à l'étage les deux chambres principales sont surélevées de deux marches au-dessus du palier, soulignant ainsi leur caractère privé. Les finitions (ou leur absence) sont elles aussi subtiles. Certains murs sont plâtrés, d'autres laissés en belle brique. Les solives des planchers sont apparentes en bas et, comme il n'y a pas de combles, les chambres ont des plafonds en pente revêtus de planches en bois.

À l'extérieur, la question du banal et du singulier est encore plus intéressante. Les responsables locaux de l'urbanisme détestèrent tout d'abord ce qu'ils appelèrent la disposition « arbitraire » des fenêtres standard à châssis en acier. Ils auraient voulu qu'elles soient proprement alignées ou reliées par des panneaux décoratifs comme elles l'auraient été si la maison avait été conçue par un constructeur conventionnel. En fait, la distribution des fenêtres est tout sauf arbitraire. Leur taille et leur emplacement ont délibérément été choisis pour qu'elles cadrent les vues sur le jardin et créent des effets spatiaux particuliers à l'intérieur. Pourtant, elles ont indéniablement quelque chose qui cloche – un aspect qui enchantait certainement les architectes. Un détail minuscule résume l'ambiguïté de l'ensemble : les pots de cheminée sont à l'envers.

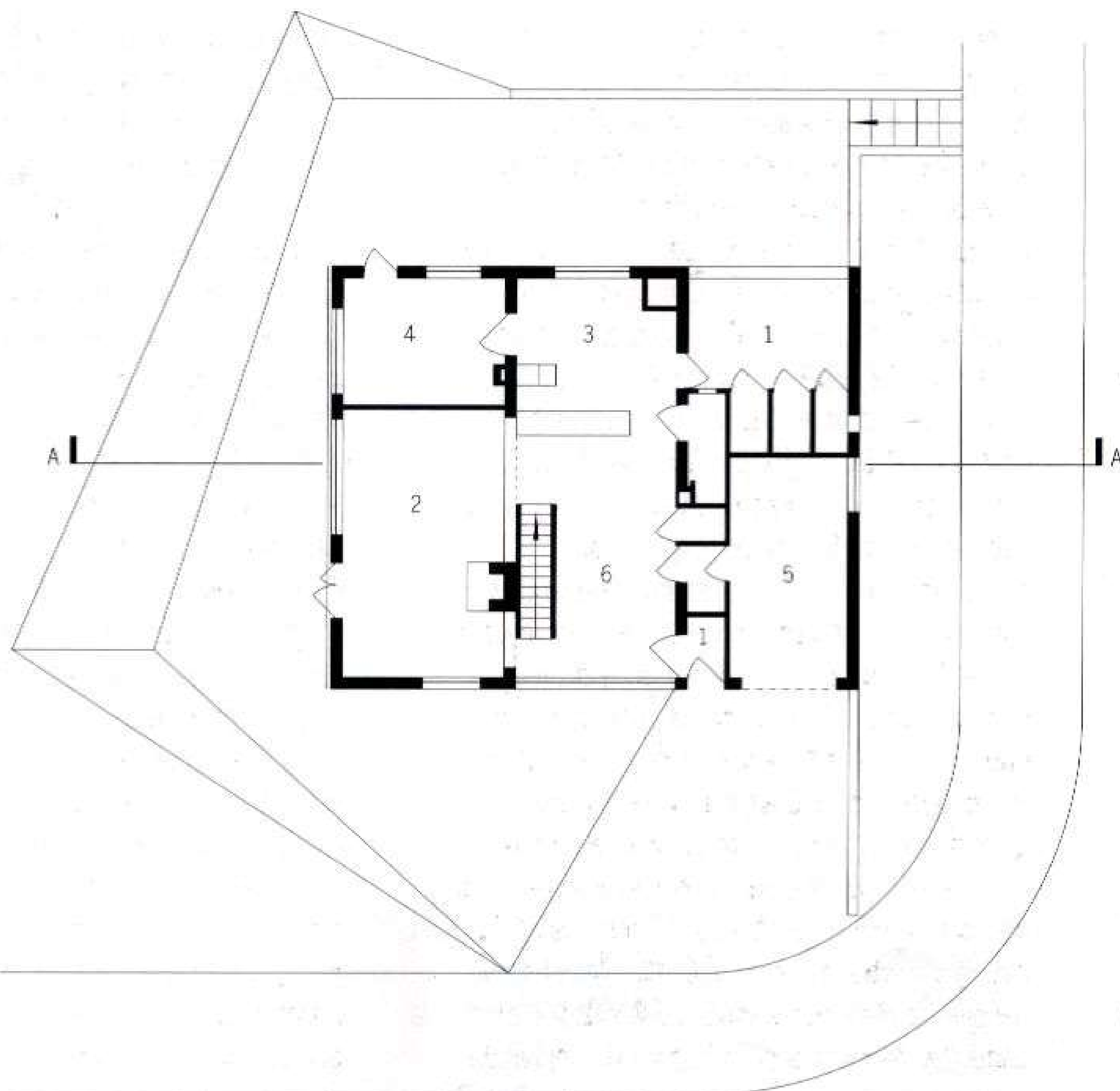


1 Coupe A-A



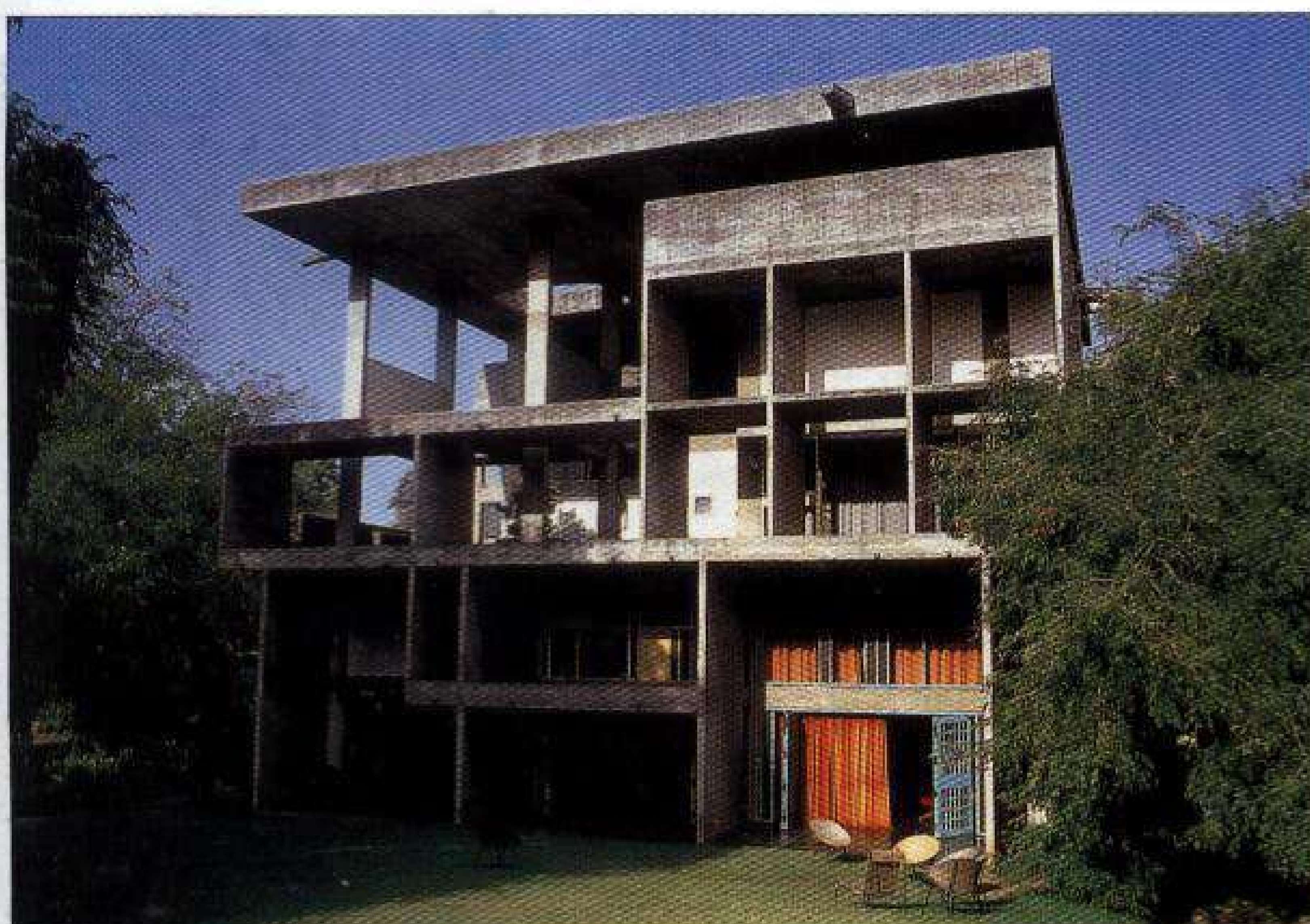
2 Plan du premier étage

1 Salle de bain
2 Chambres



3 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrées
2 Salle de séjour
3 Cuisine
4 Cabinet de travail
5 Garage
6 Salle à manger



Villa Shodan

Le Corbusier, 1887-1965

Ahmedabad, Inde, 1956

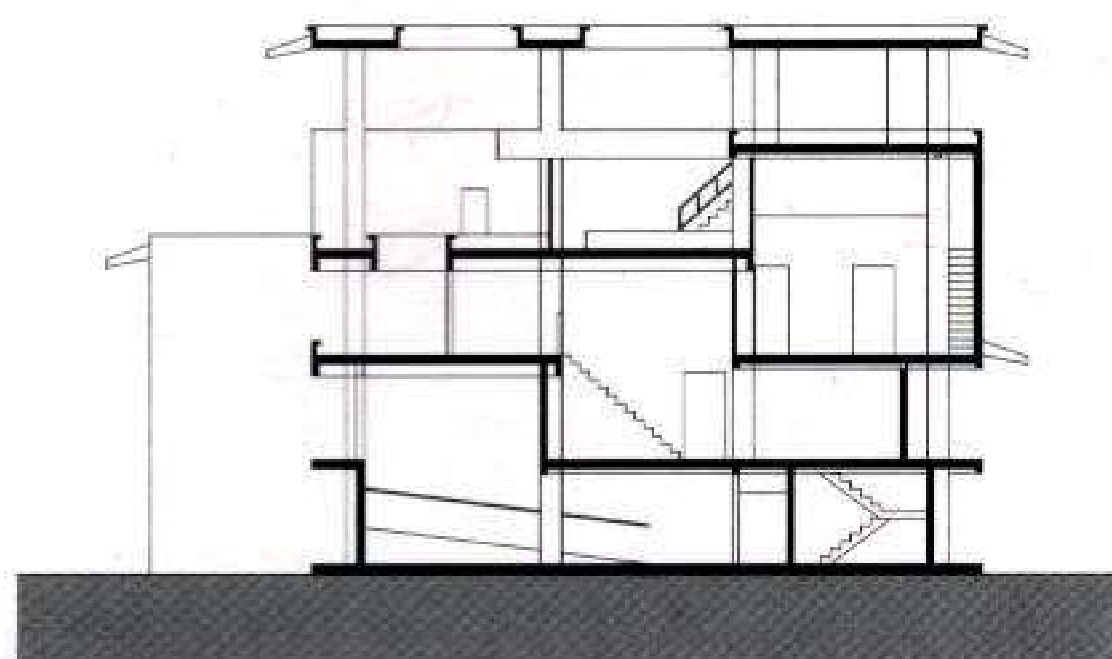
Le Corbusier conçut quatre bâtiments à Ahmedabad : deux maisons, un musée et le Millowners' Association Building. Tous ses clients appartenaient à l'élite très fermée d'Ahmedabad, des industriels dont la fortune reposait sur le textile. La villa Shodan fut initialement conçue pour le secrétaire de la Millowners' Association, Sri Surotta Huthseeing, un célibataire dans la quarantaine avancée, qui en vendit les plans à un autre propriétaire d'usine, Sri Shyamubhai Shodan, marié et père de quatre enfants. Shodan proposa de construire la maison sur un autre site. Il semble que le prestige qui s'attachait au fait de posséder une maison conçue par Le Corbusier ait primé toute considération fonctionnelle.

Le Corbusier lui-même voyait une parenté étroite entre la maison et la villa Savoye, construite vingt-cinq ans auparavant (voir p. 80-81). Elles présentent toutes deux des similitudes, tels la rampe de circulation à quatre paliers, le plan carré et le fait que la composition contienne davantage d'espaces ouverts que fermés. Mais ce sont surtout les différences qui frappent. Entretemps, l'architecture de Le Corbusier avait évolué. La nature avait remplacé la machine comme source d'inspiration et la composition puriste et maîtrisée d'« objets types » s'était transformée en un assemblage sommaire et brut de formes en béton, plus géologique que mécanique.

La villa Shodan a une forme audacieuse et affirmée : grands pans aveugles du mur en béton donnant au nord, énormes brise-soleil semblables à des cageots exposés au sud et toit en parasol fait d'une dalle en béton, épaisse, plate et en porte-à-faux, percée d'orifices ronds. Bien que parfaitement orientée par rapport à la course du soleil, la villa n'est en rien influencée par son environnement suburbain. Néanmoins, les vérandas, les cours ombragées et les écrans ajourés de l'architecture locale avaient manifestement retenu l'attention de Le Corbusier. Si la villa Savoye avait été conçue pour capter le soleil, la villa Shodan le fut pour le tenir en respect tout en accueillant le moindre souffle d'air.

L'agencement intérieur de la villa Shodan est d'une complexité indescriptible – plusieurs espaces sont en double ou en triple hauteur et imbriqués les uns dans les autres en coupe – mais les facilités de logement consistent essentiellement en un grand espace réunissant salle de séjour et salle à manger au rez-de-chaussée, en une suite pour les invités et en un cabinet de travail au premier étage, et en deux chambres au deuxième étage. Le concept d'« intérieur » est presque incongru pour une maison possédant autant d'espace extérieur habitable. Le volume le plus imposant de la maison est la véranda en triple hauteur, une sorte de jardin suspendu qui s'étend du deuxième étage jusque sous le toit en parasol. Une étrange table en béton haute d'un étage et percée d'un orifice se dresse dans la véranda, faisant office de brise-soleil horizontal. La table est inaccessible mais l'on parvient aux deux niveaux des toits au-dessus des chambres par un escalier étroit. L'espace tout entier de la véranda ressemble à un terrain de jeux d'aventure dépourvu de fonctions si l'on oublie que dormir sur le toit est normal dans cette région de l'Inde.

Alors que les chambres du chauffeur et des domestiques de la villa Savoye font partie du volume principal de la maison, ici le personnel est logé dans un corps de bâtiment indépendant d'un seul niveau qui comprend également la cuisine.



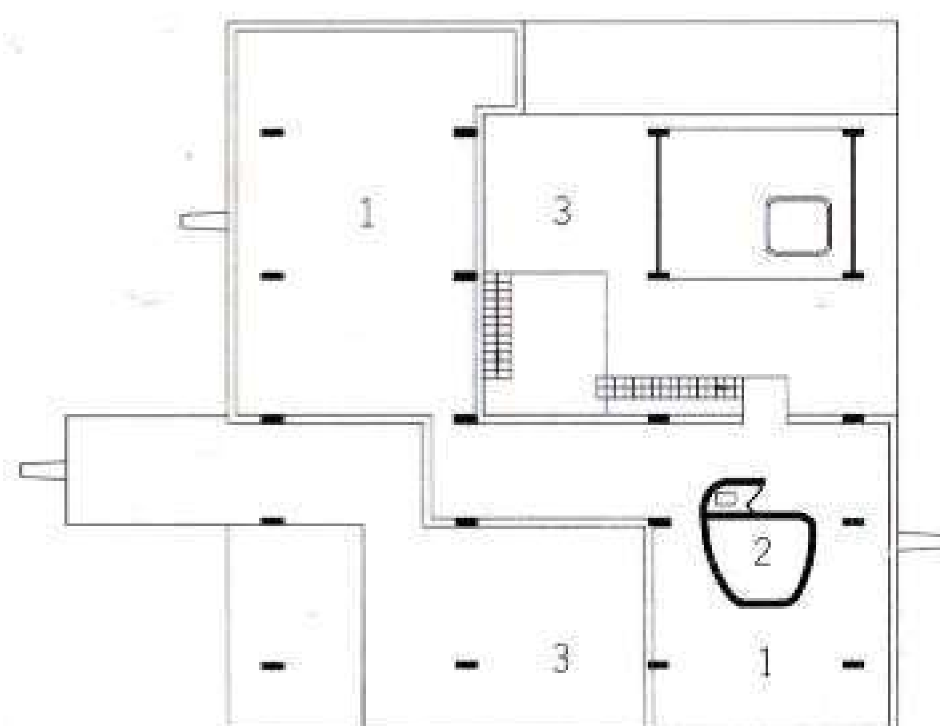
1

1 Coupe A-A



2

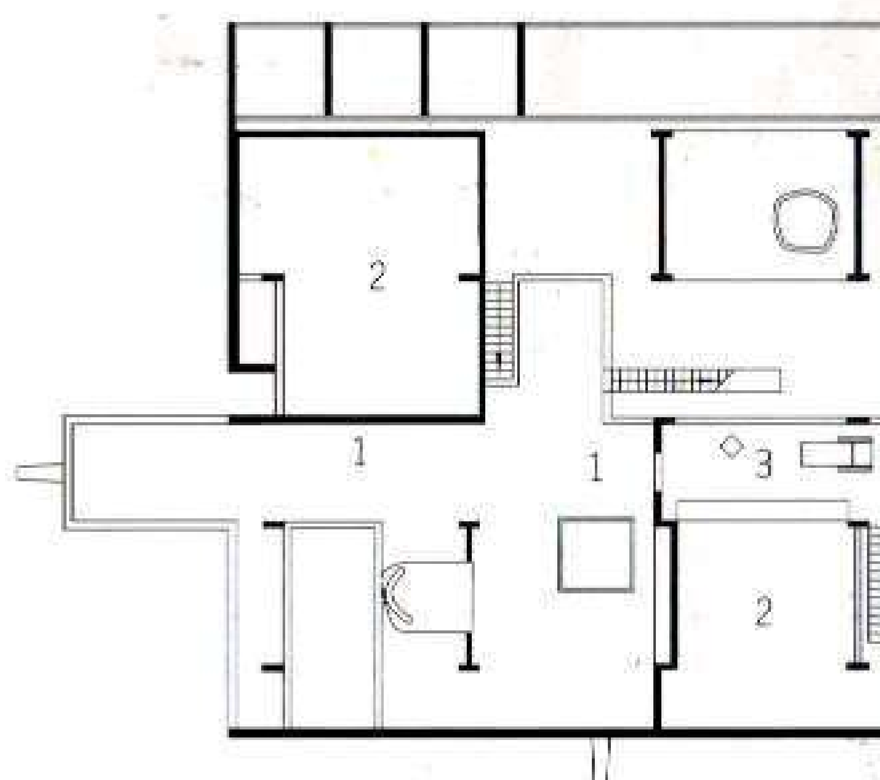
2 Élévation nord-est



3

3 Plan du quatrième étage

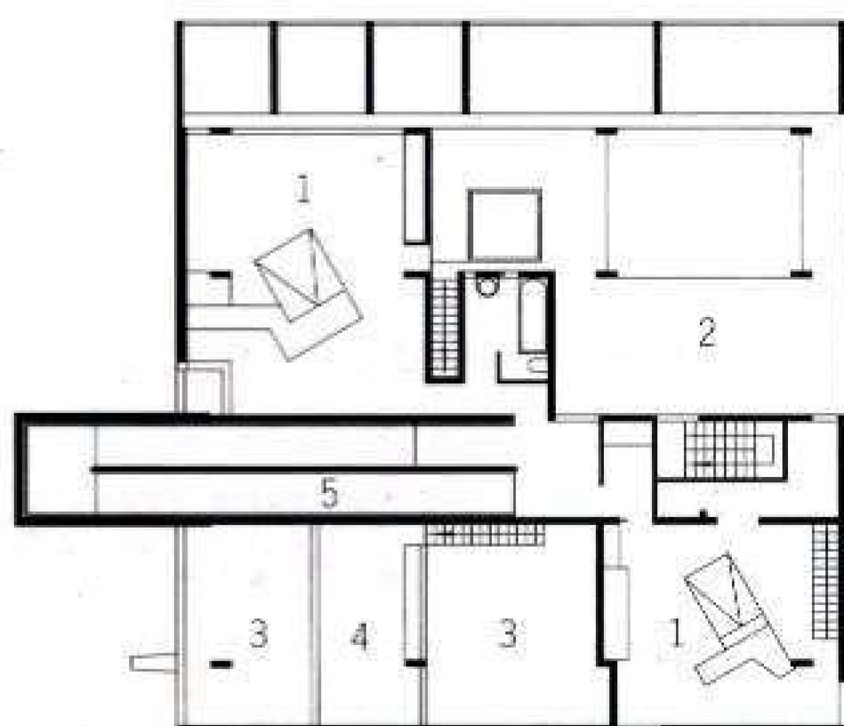
1 Véranda
2 Réservoir d'eau
3 Vides



4

4 Plan du troisième étage

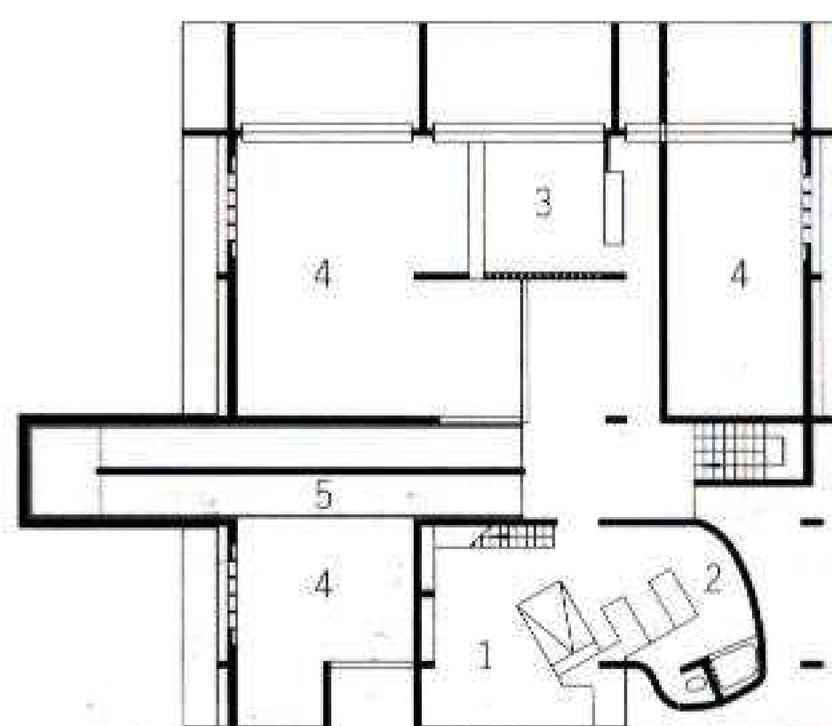
1 Véranda
2 Vides
3 Galerie



5

5 Plan du deuxième étage

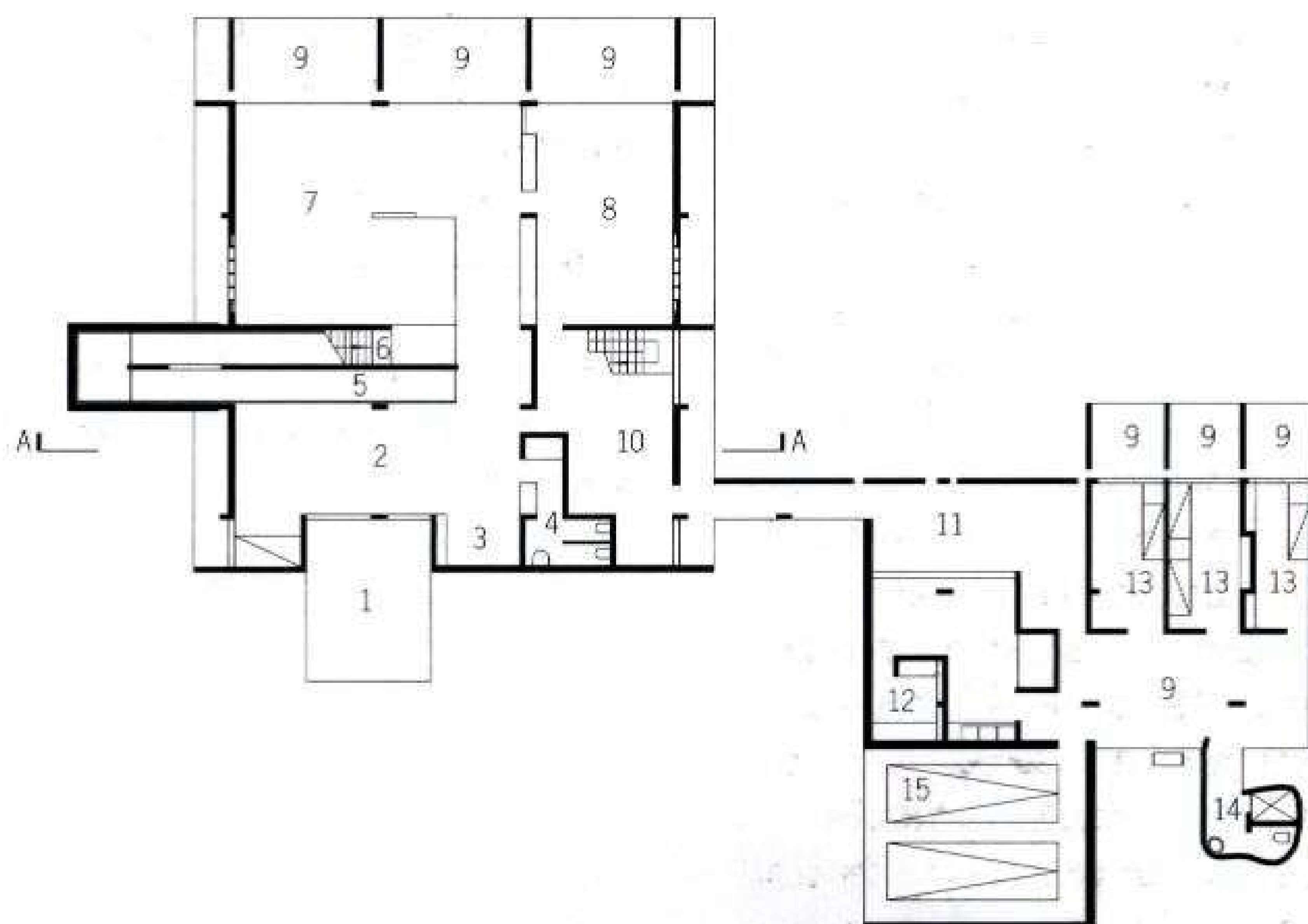
1 Chambres
2 Véranda
3 Vides
4 Galerie
5 Rampe



6

6 Plan du premier étage

1 Chambre d'amis
2 Salle de bain
3 Cabinet de travail
4 Vides
5 Rampe



7

7 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée
2 Hall d'entrée
3 Vestiaire
4 Toilettes
5 Rampe
6 Escalier du sous-sol
7 Salon
8 Salle à manger
9 Vérandas
10 Office
11 Cuisine
12 Garde-manger
13 Chambres des domestiques
14 Toilettes
15 Garage

0 5 10 m



Maisons Jaoul

Le Corbusier, 1887-1965

Neuilly-sur-Seine, France, 1956

Les critiques d'architecture furent déconcertés par les maisons Jaoul. Comment Le Corbusier, prophète de l'âge de la machine et pionnier du purisme, avait-il pu concevoir une chose aussi primitive ? Où étaient les pilotis, les toits-jardins, les fenêtres en longueur ? D'où venaient ces murs en brique, ces voûtes carrelées et ces toits plantés d'herbe ? Et à Paris ! Cela ressemblait bel et bien à une trahison du modernisme.

Dans un article publié en septembre 1955 dans l'*Architectural Review*, l'architecte britannique James Sterling se déclara « troublé de trouver peu de références aux principes rationnels qui fondent le Mouvement moderne ». Pourtant, à peine un an plus tard, Sterling lui-même allait concevoir des immeubles d'habitation (dans le Surrey) en brique et en béton dans le nouveau style primitif.

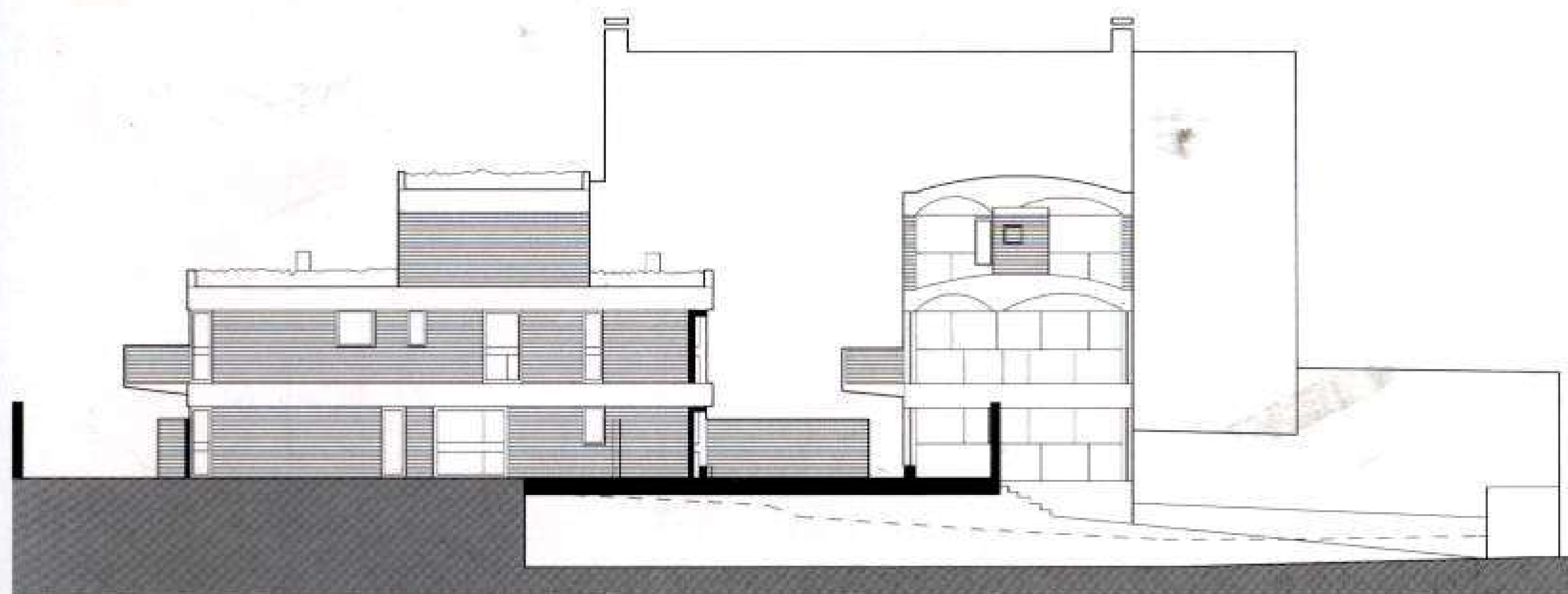
La réaction des critiques n'était pas vraiment justifiée. Le Corbusier allait dans ce sens depuis l'achèvement de la villa Savoye en 1931 (voir p. 80-81). La petite maison de Week-End de 1937, par exemple, avait des murs en pierre brute et des toits voûtés. Mais il est vrai qu'il semble avoir considéré les maisons Jaoul comme l'illustration définitive de son nouveau style d'après-guerre. Les plans furent élaborés au prix d'innombrables versions et plus de cinq cents dessins furent exécutés – tout cela pour deux maisons de banlieue résidentielle de taille moyenne. Il semble qu'on ait perdu beaucoup de temps à essayer de relier les maisons entre elles pour finir par les laisser séparées.

La maison A, construite pour André Jaoul et sa femme Suzanne, occupe l'avant du site, et la maison B, construite pour leur fils Michel et sa famille, se trouve derrière la maison A, à angle droit avec elle. Comme le terrain descendait initialement en pente vers la rue, le niveau du rez-de-chaussée est surélevé d'un demi-étage, avec en dessous un garage commun aux deux maisons. Celles-ci consistent en de simples rectangles en plan et comptent deux étages, sauf pour une partie surélevée sur une faible longueur afin d'en former un troisième. Le rectangle est divisé longitudinalement en deux travées, une large et l'autre étroite, ce qui permet d'obtenir des pièces de trois largeurs différentes. C'est une sorte de système dont l'application varie dans chaque maison. Dans la salle de séjour de la maison A, par exemple, on a supprimé une partie du premier étage pour former un volume en double hauteur tandis que, dans la maison B, cet espace est occupé par une chambre supplémentaire.

Le système structurel est l'adaptation plutôt raffinée d'une technique traditionnelle : la voûte catalane. Des carreaux en terre cuite sont disposés dans des voûtes en berceau peu profondes au moyen d'un mortier adhésif et sans coffrage. Des couches de carreaux supplémentaires sont appliquées pour renforcer la structure de la voûte ou en augmenter la portée. Ici, les voûtes s'étendent entre des poutres en béton parallèles et font office de coffrage permanent pour les sols en béton. Les poutres sont supportées par des murs en brique tels des panneaux plats non contrebutés entre eux de sorte que les murs contigus à l'extrémité de la maison A ne se touchent pas dans les angles. La pression latérale exercée par les voûtes sur les murs est contrée par des barres horizontales en acier disposées au plafond à intervalles réguliers.

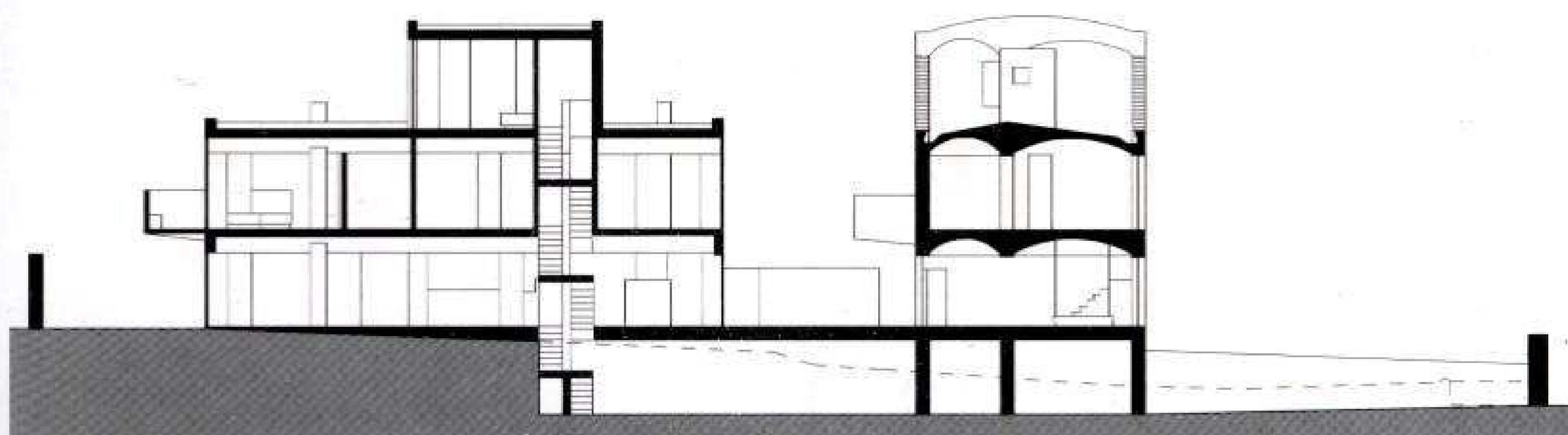
Avec leur toit gauchement incurvé et leur maçonnerie en brique délibérément maculée de mortier, ces maisons sont conçues pour paraître grossières, voire brutales. Mais, à l'instar de tout bâtiment de Le Corbusier, elles sont également subtiles et ambiguës. À l'intérieur, les espaces communiquent de manière fluide les uns avec les autres et la lumière du jour fait briller les matériaux naturels : brique, terre cuite, bois, béton conservant la marque des planches de coffrage, murs parfois peints. En 1955, cela était une nouvelle architecture – primitive et poétique, mais également moderne.

1



1 **Élévation nord-est**

2



2 **Coupe A-A**

3 4 5



3 **Plan du rez-de-chaussée**

1 Halls d'entrée
2 Salles à manger
3 Salles de séjour
4 Cabinets de travail
5 Cuisines
6 Garage

4 **Plan du premier étage**

1 Chambres
2 Salles de bain
3 Vide

5 **Plan du deuxième étage**

1 Chambres
2 Salles de bain

0 5 10 m



Case Study House n° 22

Pierre Koenig, 1925-2004

Los Angeles, Californie, États-Unis, 1960

Le chef-d'œuvre en acier et en verre de Pierre Koenig diffère de ses cousines situées plus à l'est, la maison Johnson (voir p. 108-109) et la maison Farnsworth (voir p. 112-113). Quoique d'un grand classicisme et légèrement pompeuse, chargée de théorie architecturale européenne, la Case Study House n° 22 n'a rien de rigide ou de cérémonieux. Elle domine Los Angeles – tel un tapis orné de bijoux sur la célèbre photographie de Julius Shulman – sans ostentation et encore moins pour en imposer mais pour le simple plaisir que procure le spectacle de la ville, un plaisir que devaient partager les jeunes amoureux qui montaient jusqu'au site en voiture dans la douceur du soir avant que la maison ne soit construite. C'est de la grande mais discrète architecture, qui ne cherche pas à attirer l'attention. La vie, semble-t-elle dire, est plus importante. Et à la fin des années 1950, la vie était douce pour des Angelenos de la bourgeoisie comme Buck et Carlotta Stahl.

En réalité, à cette époque, des sites comme celui-là n'étaient guère recherchés, la construction y étant difficile : trop étroits, avec un sous-sol instable, sans assez d'espace pour un véritable jardin. Les Stahl le payèrent peut-être plus qu'il ne valait mais ils l'achetèrent pour la vue et, en remettant le cahier des charges à leur architecte, ils insistèrent pour que l'ensemble des 270 degrés du panorama reste entièrement visible.

Koenig résolut le problème en groupant les espaces de service le long d'un mur aveugle faisant face à la route, au nord, et en avançant vers le panorama une salle de séjour entièrement vitrée dont la dernière travée était supportée par des longrines de béton en porte-à-faux. La décision d'orienter sur le panorama l'extrémité et non le côté de la salle de séjour signifiait que les chambres elles-mêmes pouvaient profiter de la vue, au moins en partie. Le plan en L unifie l'espace ouvert sur le site en créant une semi-enceinte, parfaite pour un patio et une piscine.

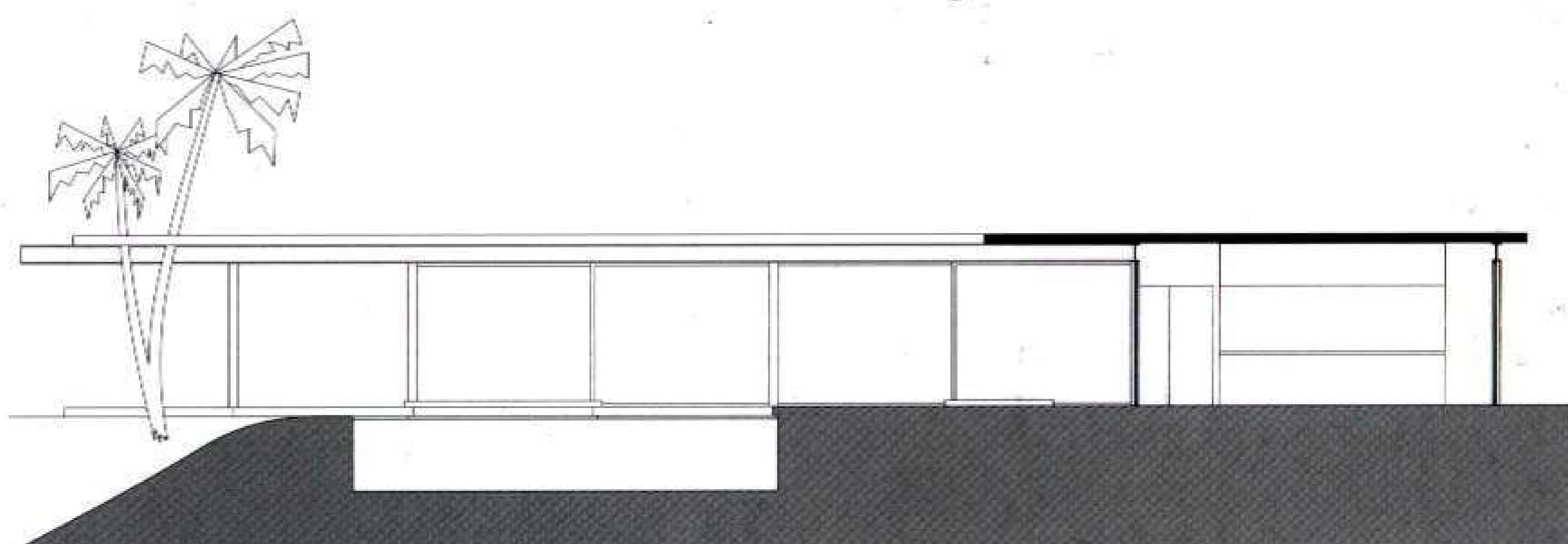
L'entrée de la maison est totalement informelle. Depuis l'abri à voitures, à l'extrémité ouest du bâtiment, on tourne à gauche devant les chambres sur un sentier qui enjambe deux petits prolongements de la piscine. La « porte d'entrée », dans l'angle intérieur du L, est presque identique aux grandes portes du patio qui forment sur toute sa hauteur la plus grande partie du mur extérieur.

La cuisine consiste en une structure indépendante, semblable à une cabine posée dans la salle de séjour. Cette cuisine avait à l'origine un plafond éclairé et des portes coulissantes permettant de la fermer, mais elle fonctionne mieux comme plan de travail ouvert et comme bar. La cheminée qui sépare la salle de séjour de la salle à manger est également une structure indépendante et ouverte, qui laisse passer le regard.

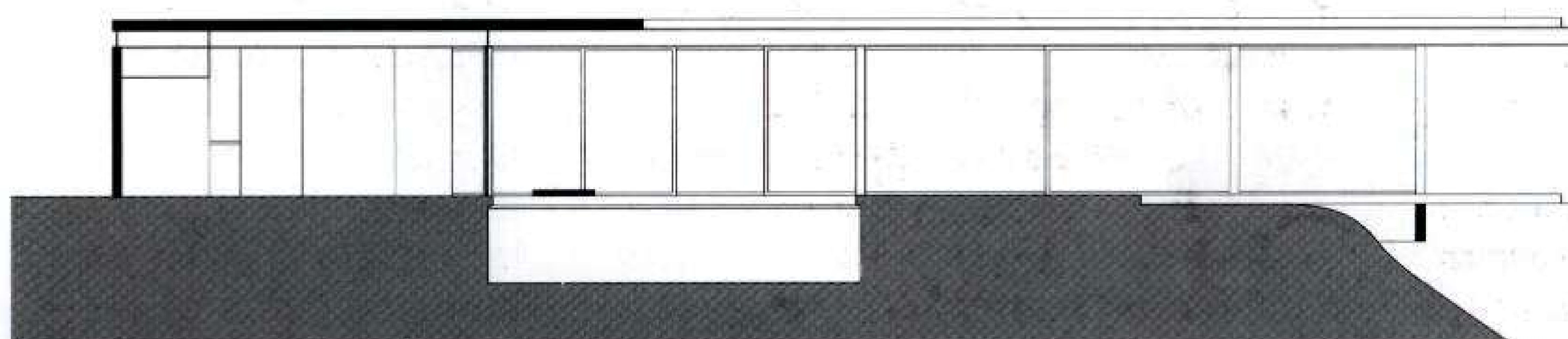
Le secret du caractère informel de cette maison réside dans la structure en acier. Les poutres de trente centimètres de profondeur et les poteaux carrés de dix centimètres de côté ne sont pas de simples éléments esthétiques bien que, avec leurs joints aux soudures impeccables, ils aient une certaine élégance. Ils sont en fait plutôt hors de vue, ouvrant le panorama et permettant à l'espace de se déployer. Les poteaux sont particulièrement discrets : espacés de six mètres soixante-dix les uns des autres et à peine plus épais que le châssis des portes coulissantes. Les poutres se prolongent en porte-à-faux, sans effort, leur extrémité dépassant à peine le toit en acier qu'elles supportent, ce dernier débordant plus qu'il ne semblerait devoir pour protéger du soleil les vitres exposées au sud et à l'ouest.

1 Plan du rez-de-chaussée

1 Piscine
2 Patio
3 Salle de séjour
4 Salle à manger
5 Cuisine
6 Salle de bain
7 Dressing
8 Chambre principale
9 Chambres des enfants



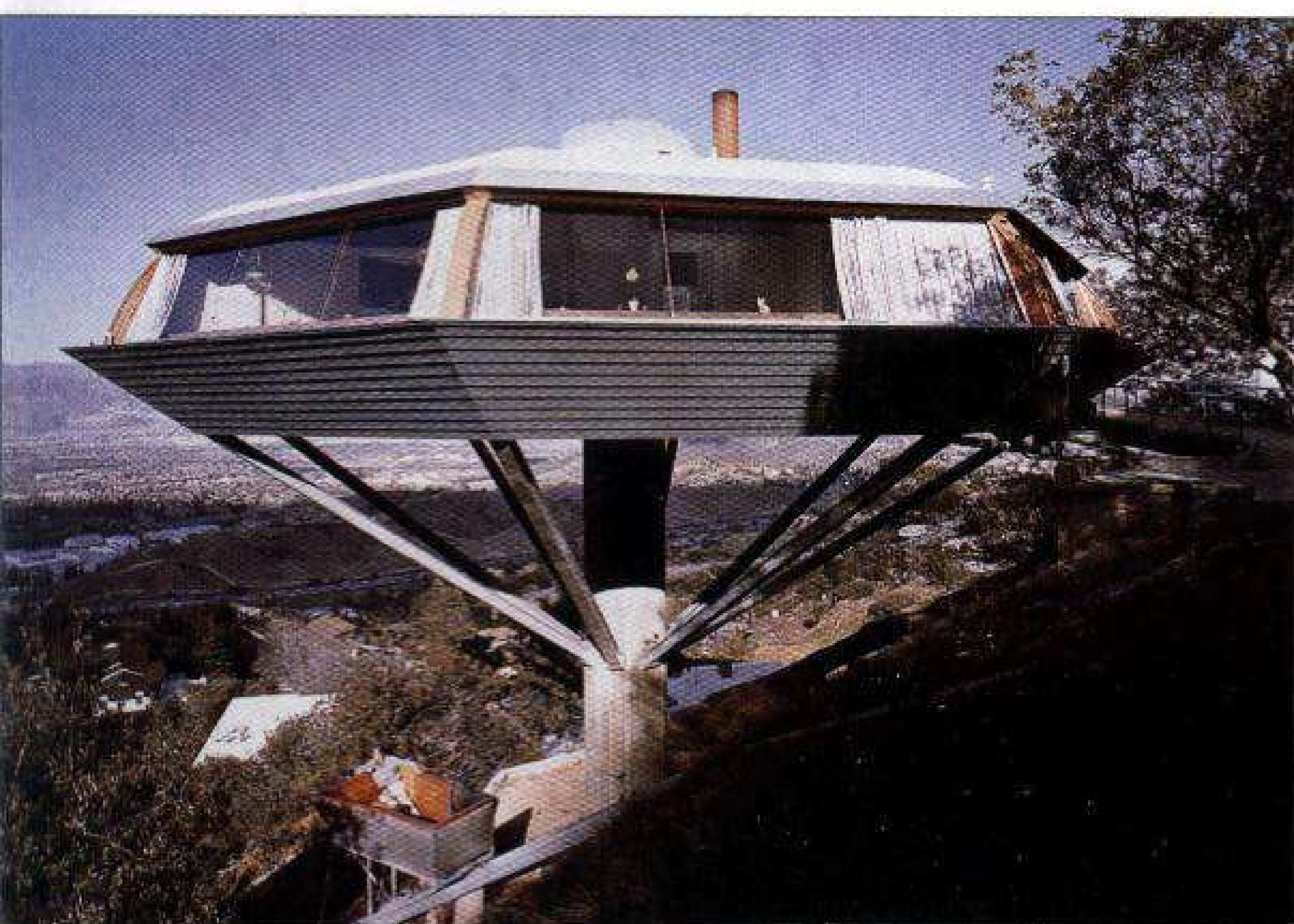
2 Coupe A-A avec l'élévation sud



3 Coupe B-B avec l'élévation ouest



0 5 10 m



Résidence Malin

John Lautner, 1911-1995

Los Angeles, Californie, États-Unis, 1960

Pour des raisons mystérieuses, la résidence Malin, située sur les collines d'Hollywood, est parfois appelée Chemosphere – un nom à résonance scientifique convenant assez bien à une maison qui ressemble à une soucoupe volante.
Mais sa conception n'a rien de fantastique ou de futuriste. Le client, un ingénieur en aéronautique, aura compris qu'elle apportait une solution pratique au défi que représente la construction d'un bâtiment sur un site en pente abrupte.

Dans son livre *Los Angeles, The Architecture of Four Ecologies* (Los Angeles, l'architecture des quatre écologies), Reyner Banham analyse les diverses techniques mises en œuvre pour construire des maisons sur les terrains recherchés mais difficiles qui s'étendent sur les contreforts montagneux au nord de la ville. Deux sont couramment employées : le sol peut être découpé puis remblayé de manière à créer une plateforme nivelée ou la maison peut être supportée par une structure ouverte en acier.

La conception de la résidence Malin ne tient pas compte de ces deux techniques, préférant percher la maison au sommet d'un unique poteau en béton. Celui-ci a un large pied planté dans le sol mais, sinon, le flanc de la colline – son profil, sa nappe phréatique et même sa végétation – n'est en rien altéré. Le coût fut estimé environ la moitié de celui d'une solution plus conventionnelle avec murs de soutènement et drainage du terrain.

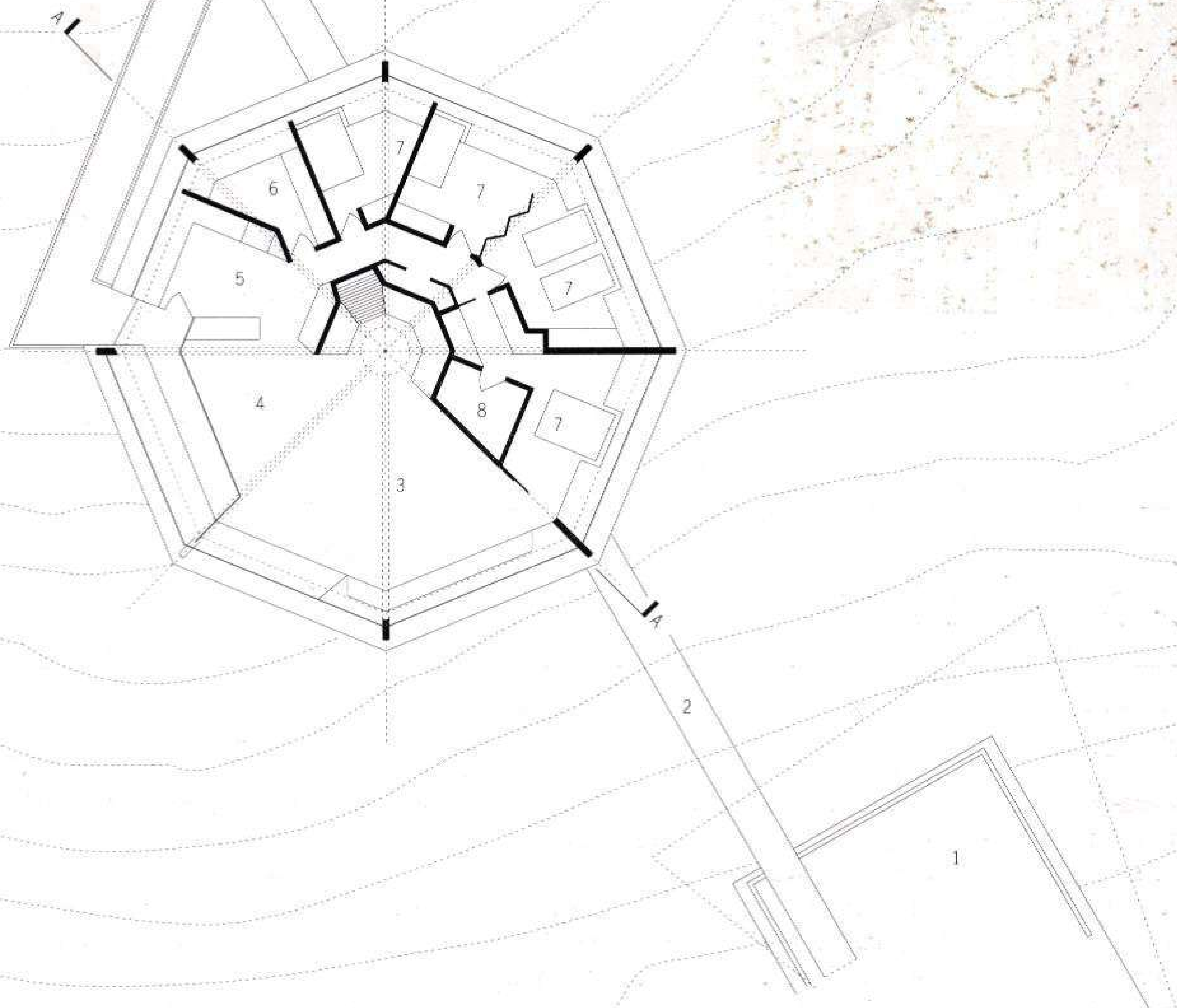
La maison est octogonale et d'un seul niveau, le plancher étant supporté par des étais en acier disposés telles les baleines d'un parapluie. Le poteau en béton s'arrête au plancher plutôt que de continuer jusqu'au sommet pour supporter le toit. Au centre de celui-ci, à l'endroit où aurait dû arriver le poteau, une lucarne ronde éclaire le milieu d'un plan relativement profond.
La superstructure est en acier et en bois. Du point de vue architectural, il aurait été plus cohérent d'employer du béton mais celui-ci eût été trop lourd et vulnérable dans cette région sujette aux tremblements de terre. Les étais en acier disposés en parapluie supportent l'extrémité des solives qui rayonnent à partir du poteau en béton, avec des entretoises sur le pourtour du périmètre. Le toit est supporté par des portiques incurvés en bois lamellé qui partent des extrémités des étais pour se terminer en un anneau entourant la lucarne.

L'intérieur est un espace fluide dépourvu de poteau. Une moitié est occupée par un espace ouvert accueillant la cuisine, la salle à manger et la salle de séjour, au milieu duquel, sous la lucarne, se trouve un âtre en alcôve avec un coin repas. L'autre moitié est divisée en chambres disposées telles les parts d'une tarte, chacune étant sujette à certaines adaptations pour améliorer la proportion des pièces. Le traitement du périmètre, où la soucoupe du plancher rencontre celle, inversée, du toit, a fait l'objet d'une attention particulière. Les fenêtres sont en retrait des portiques pour réduire la sensation de vertige mais, dans l'une des sections, une vitre se découpe sous le rebord d'une fenêtre afin que l'on puisse avoir une vue sur l'abri à voitures en dessous.

Reste la question de l'accès. En haut, une étroite passerelle rattache la terre à une entrée près de la cuisine, où le mur extérieur est reculé pour former un balcon. Les visiteurs venant d'en bas montent à bord d'une voiture découverte qui grimpe le long de la pente tel un funiculaire miniature, passant sous la maison pour déboucher à l'extrémité de la passerelle.

John Lautner vécut presque toute sa vie à Los Angeles et conçut plus de cent maisons dans le sud de la Californie, un endroit qu'il ne semble pas avoir porté dans son cœur. Ayant fait ses premières armes avec Frank Lloyd Wright, il se considérait comme un architecte organique et non comme un fabricant d'images. Hollywood sait pourtant reconnaître une image frappante quand il la rencontre et la résidence a figuré dans plusieurs films, dont *Drôles de dames* et *Body Double*.

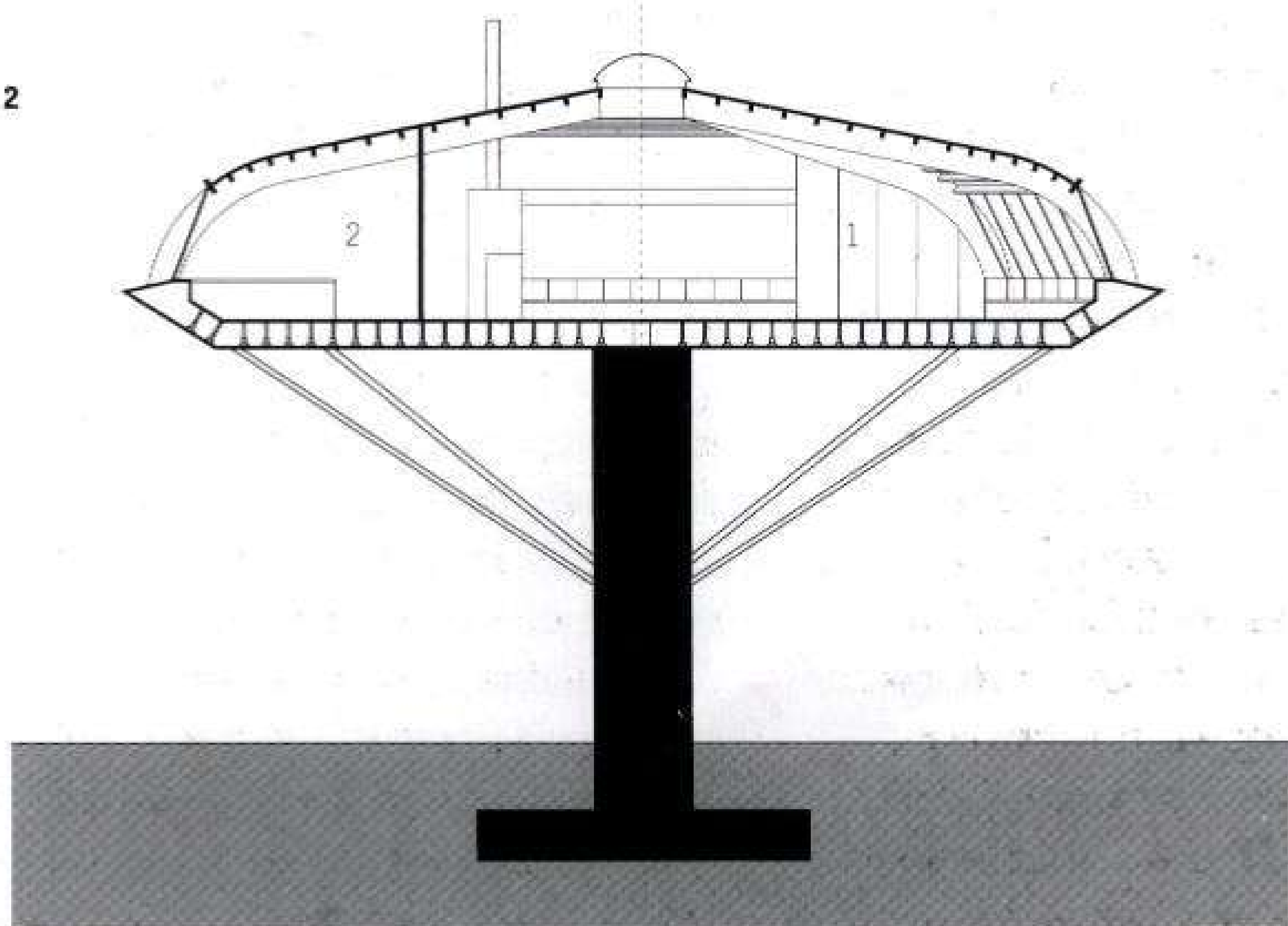
1



1 Plan

1 Abri à voitures
2 Funiculaire (*Hill-a-vator*)
3 Salle de séjour
4 Salle à manger
5 Cuisine
6 Buanderie
7 Chambres
8 Salle de bain

2





0 5 10 m

2 Coupe A-A

1 Salle de séjour
2 Cuisine



Maison Esherick

Louis I. Kahn, 1901-1974

Philadelphie, Pennsylvanie, États-Unis, 1961

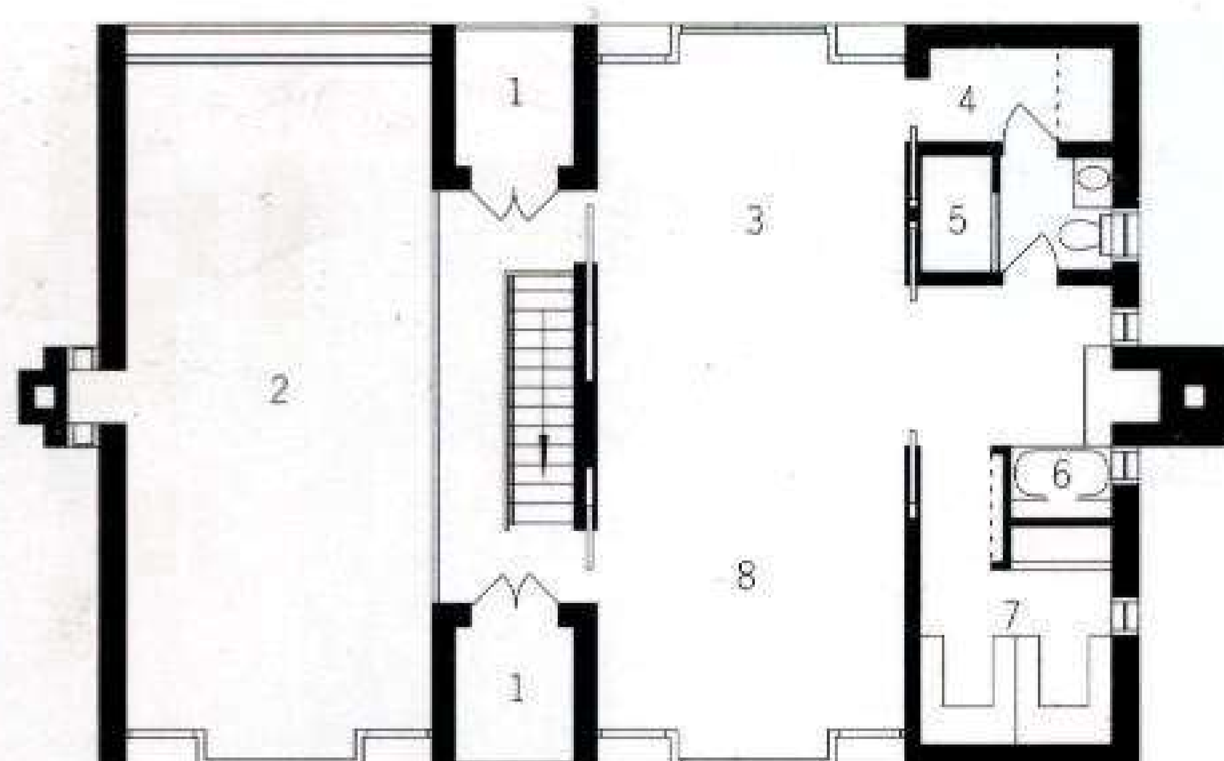
Louis I. Kahn conçut vingt maisons privées dont neuf seulement furent construites. Ce faible taux de réussite s'explique peut-être par la tendance qu'avait Kahn à dépasser les budgets prévisionnels et à traiter ses clients comme s'ils étaient ses étudiants, mais il n'est sûrement pas dû à quelque répugnance chez lui à concevoir de petits bâtiments peu rémunérateurs. Kahn adorait concevoir des maisons ; il les considérait comme des objets expérimentaux et des faire-valoir de ses idées.

La maison Esherick, construite pour une femme célibataire dans une banlieue résidentielle du nord de Philadelphie, est représentative d'un certain nombre d'aspects importants du style de maturité de Kahn. D'abord, elle est monumentale. Sa position affirmée, verticale, a quelque chose d'officiel, comme s'il s'agissait d'un bâtiment public plutôt que d'une maison privée. Ensuite, elle est fermée et ressemble à une boîte, sans extensions ni saillies, à part deux cheminées disposées symétriquement aux extrémités du bâtiment. À la différence de l'espace fluide propre au plan libre moderniste, l'espace de Kahn est essentiellement statique. Ses pièces sont des espaces calmes et silencieux qui attendent d'accueillir des activités humaines archétypales : conversation entre amis, repas en commun, lecture solitaire. Enfin, la maison est éclairée et aérée de manière naturelle grâce à la forme du bâtiment lui-même plutôt que par quelque équipement mécanique ou dispositif d'appoint contrôlant la qualité des espaces intérieurs. Bref, cette maison est, comme le veut le mot d'ordre de Kahn, une architecture « de silence et de lumière ».

Bien que la maison soit en réalité une grande boîte, un examen attentif du plan révèle qu'elle est organisée en quatre bandes consistant chacune en un rectangle indépendant et bien proportionné : une bande pour le service, avec cuisine et buanderie au rez-de-chaussée et salles de bain à l'étage ; une bande pour la salle à manger, avec les chambres au-dessus ; une bande pour la circulation contenant l'escalier ainsi que les entrées avant et arrière avec, au-dessus, des balcons en retrait ; enfin une bande pour la salle de séjour, un volume en double hauteur en forme de double cube. Conceptuellement, ces bandes peuvent se combiner de différentes manières. Par exemple, les espaces correspondant à la salle à manger, à la salle de séjour et aux chambres peuvent être conçus comme la maison principale à laquelle la bande pour le service serait ajoutée sur un côté. Ou encore, les trois bandes de deux étages peuvent être considérées comme l'aile « servante » du principal événement spatial, la salle de séjour. L'ambiguïté des façades extérieures, qui n'indiquent pas toujours les divisions entre les bandes, semble encourager une double lecture de ce genre.

Les fenêtres ont habituellement trois fonctions : laisser entrer la lumière, favoriser l'aération et permettre de voir à l'extérieur. Kahn conçut diverses ouvertures correspondant à chacune de ces fonctions. Par exemple, dans la salle de séjour, l'aération est assurée par des volets en bois flanquant la fenêtre fixe percée sur toute la hauteur au sud-est. La lumière provenant de cette fenêtre n'est pas contrôlée par des brise-soleil mais contrebalancée par la lumière des autres fenêtres de la pièce, surtout par la fenêtre haute au-dessus des bibliothèques sur le mur opposé. Une étroite fenêtre en longueur percée au milieu des rayonnages offre une vue sur la rue. Dans le mur latéral, au-dessus de l'âtre, se découpe une fenêtre d'où la vue est presque entièrement occultée par une cheminée extérieure indépendante, peut-être une version miniature des cheminées en brique des laboratoires Richards, qui étaient en construction à Philadelphie à l'époque où la maison fut conçue.

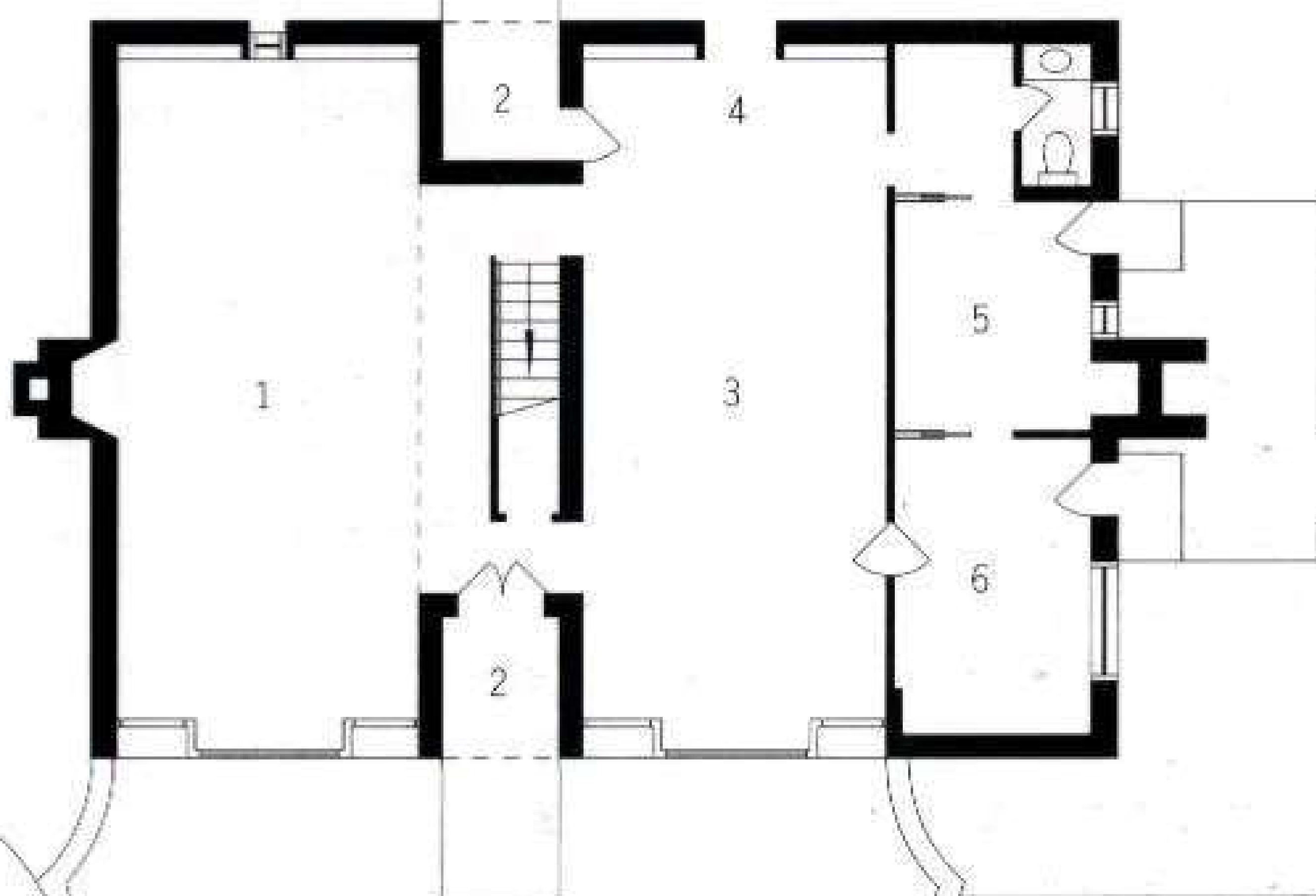
1



1 Plan du premier étage

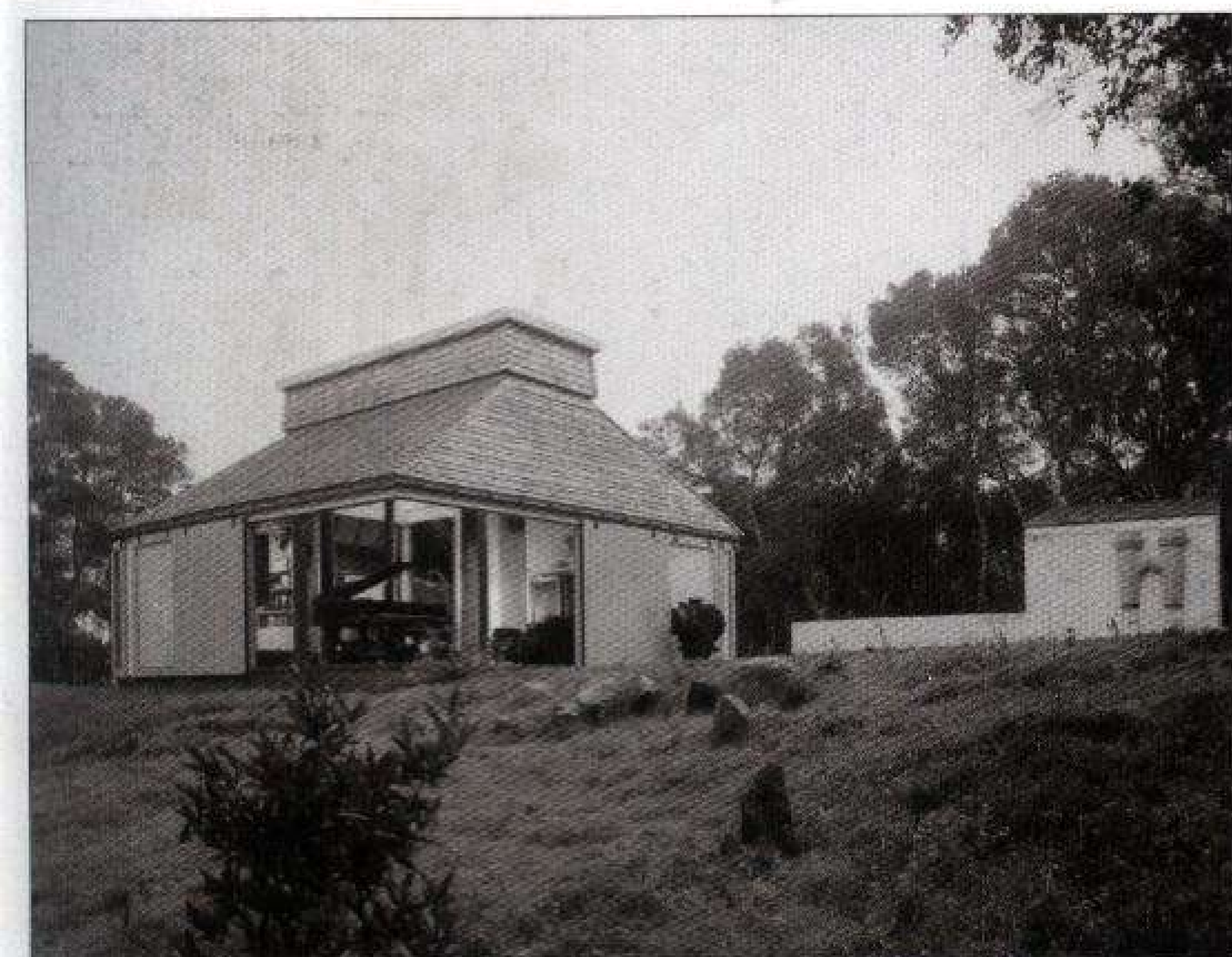
1 Porches
2 Partie haute de la salle de séjour
3 Cabinet de travail
4 Espace de rangement
5 Douche
6 Salle de bain
7 Dressing
8 Chambre

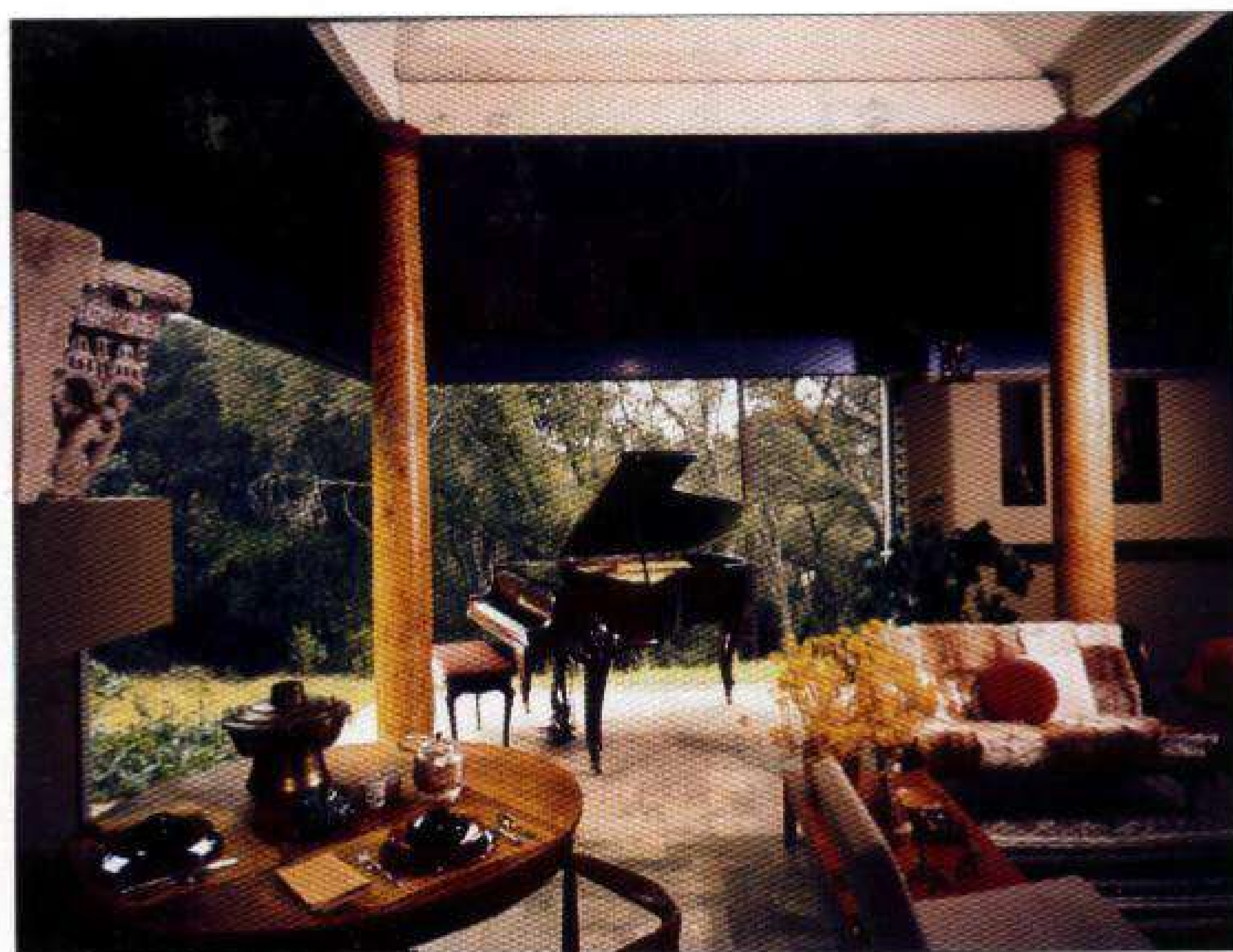
2



2 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle de séjour
2 Porches
3 Salle à manger
4 Vestibule
5 Buanderie
6 Cuisine





Maison Moore

Charles Moore, 1925-1993

Orinda, Californie, États-Unis, 1962

Charles Moore se consacra à l'enseignement autant qu'à l'architecture. Au cours de sa longue carrière, il enseigna à Salt Lake City, à Princeton, à Berkeley, à Yale, à l'université de Californie et à Austin, au Texas. Son architecture contient quelque chose des qualités communicatives et sociétales requises par sa vocation seconde. À l'instar de Robert Venturi, lassé du sérieux de façade du modernisme, il avait décidé de faire en sorte que l'architecture procure de nouveau du plaisir. Grand voyageur, il disait se rappeler infailliblement des bâtiments et des lieux.

Dans les années 1960, ses sources d'inspiration étaient les architectures vernaculaire et classique, alors qu'il n'était question que de la fonction et de la structure dans les écoles et que l'histoire de l'architecture était le parent pauvre du cursus. Sa Piazza d'Italia, une réalisation d'un kitsch classique conçue en 1975 pour la communauté italienne de La Nouvelle-Orléans, n'était pas réellement représentative de son travail mais elle attestait son mépris pour l'orthodoxie moderniste et devint rapidement un emblème postmoderniste.

Moore fut l'élève de Louis I. Kahn, et l'on reconnaît immédiatement l'établissement de bains de ce dernier, achevé à Trenton en 1959, dans le plan carré et le toit semi-pyramidal de la petite maison que Moore conçut pour lui-même à Orinda, en Californie, trois ans plus tard. À l'intérieur de la maison, il y a deux carrés et deux pyramides de plus, inspirés cette fois non par Kahn mais par *Heavenly Mansions* (Demeures célestes) de John Summerson, un essai classique dans lequel l'auteur analyse l'importance de l'« édicule » dans l'histoire de l'architecture. Un édicule est un petit pavillon ou auvent généralement supporté par quatre poteaux et souvent combiné à d'autres édicules de manière à créer des compositions architecturales plus importantes.

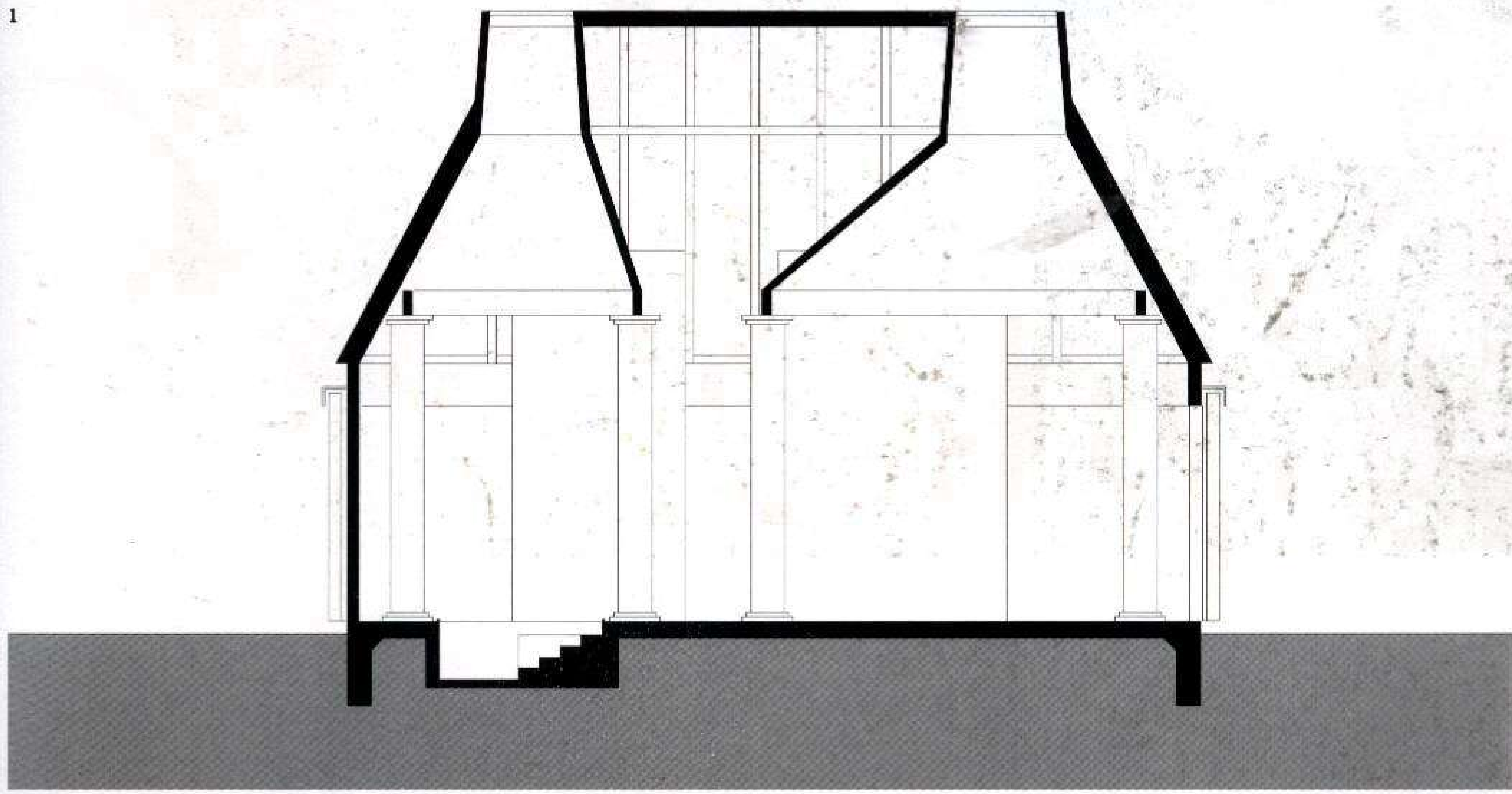
Les édicules de Moore sont des pyramides asymétriques, chacune supportée par quatre poteaux circulaires en bois récupérés sur des chantiers de démolition. L'intérieur des pyramides est peint en blanc afin de refléter la lumière provenant d'une lucarne percée au sommet et pour contraster avec le bois sombre de la charpente de la pyramide extérieure englobant le tout. Les édicules créent par conséquent des espaces particuliers au sein d'un espace général plus grand. L'un des édicules délimite la salle de séjour et le plus petit, chose étonnante, est une salle de bain ouverte, telle une version moderne des thermes d'une villa de la Rome antique.

L'espace entourant les édicules est occupé par des meubles et des accessoires disposés sans façon : quelques vitrines semblables à celles des musées contre les murs, un espace dressing, deux lits séparés par une haute bibliothèque et un piano à queue.

Les murs extérieurs, pleins, représentent environ la moitié de la clôture totale. Le reste est constitué de portes coulissantes, certaines pleines, d'autres vitrées. Comme il n'y a pas de murs ou de poteaux fixes dans les angles, lorsque l'on fait glisser les portes, la maison entière se transforme en un pavillon ouvert sur une pelouse circulaire entourée d'arbres.

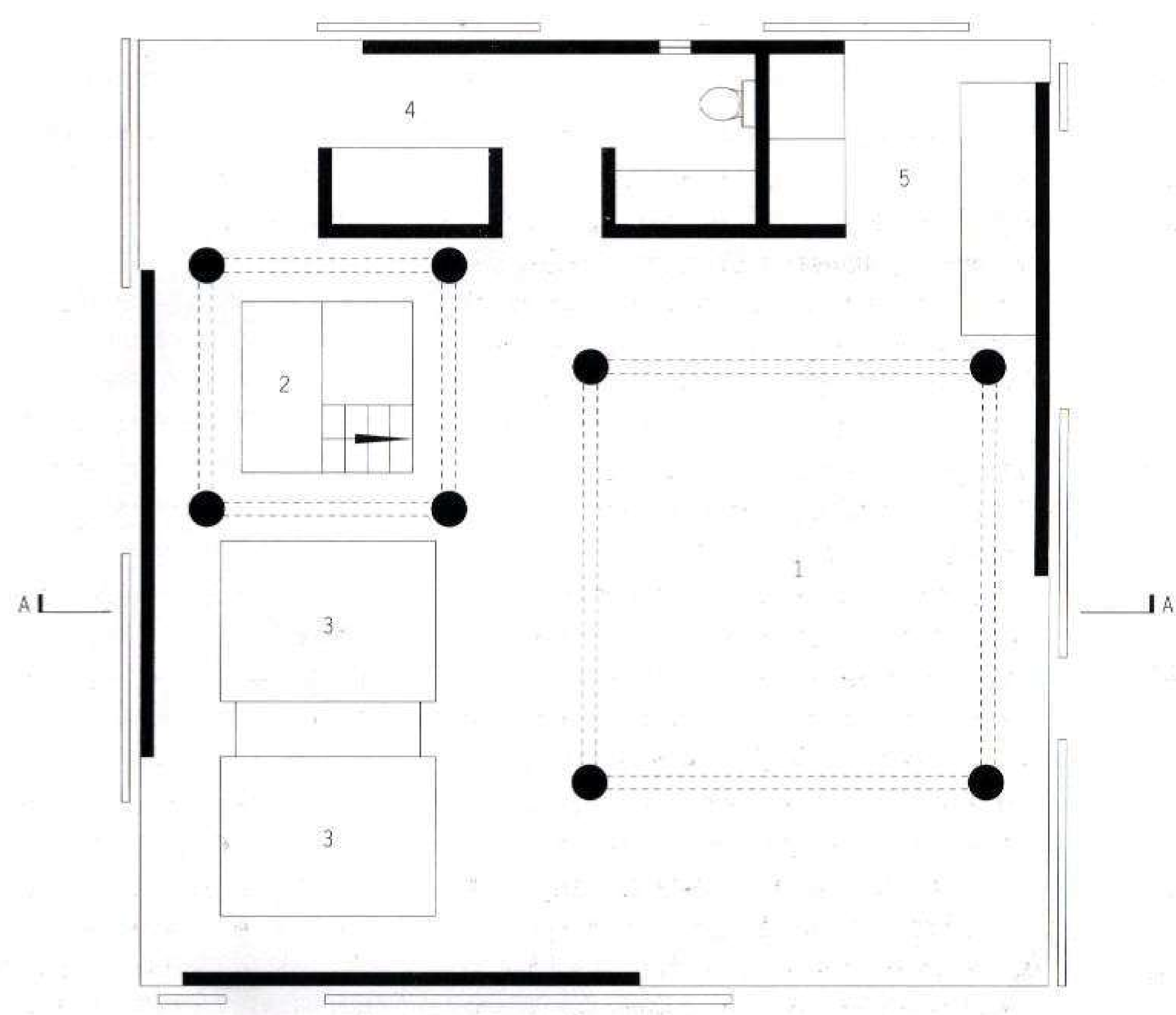
À première vue, l'absence de poteaux d'angle est déroutante. Un architecte plus conventionnel aurait posé le toit principal sur des poteaux disposés sur le périmètre de la maison et transformé les édicules en structures légères indépendantes, tels des décors de théâtre. Mais Moore tenait à ce que ses poteaux de récupération soutiennent tout l'édifice. Ils le font de manière plutôt indirecte, ce qui implique la présence d'une grosse poutre faîtière et de chevrons appuyés sur les entablements des édicules. Mais on a affaire ici à de l'architecture, pas à de l'ingénierie, et la logique structurelle n'est pas une préoccupation majeure. Ce qui importe, ce qu'ambitionne le projet, c'est d'être à la fois fermeture et ouverture. C'est une petite maison, mais elle a de l'ampleur et refuse d'être monotone.

1



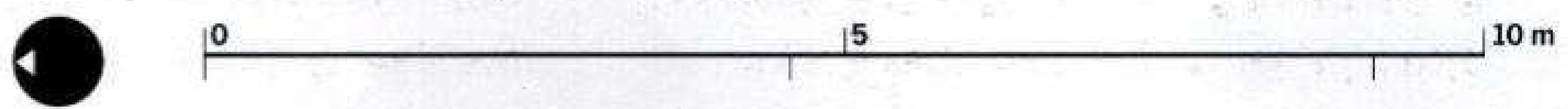
1 **Coupe A-A**

2



2 **Plan**

1 Salon
2 Bain
3 Lits
4 Dressing
5 Cuisine





Maison Vanna Venturi

Robert Venturi, né en 1925

Chestnut Hill, Philadelphie, Pennsylvanie, États-Unis, 1962-1964

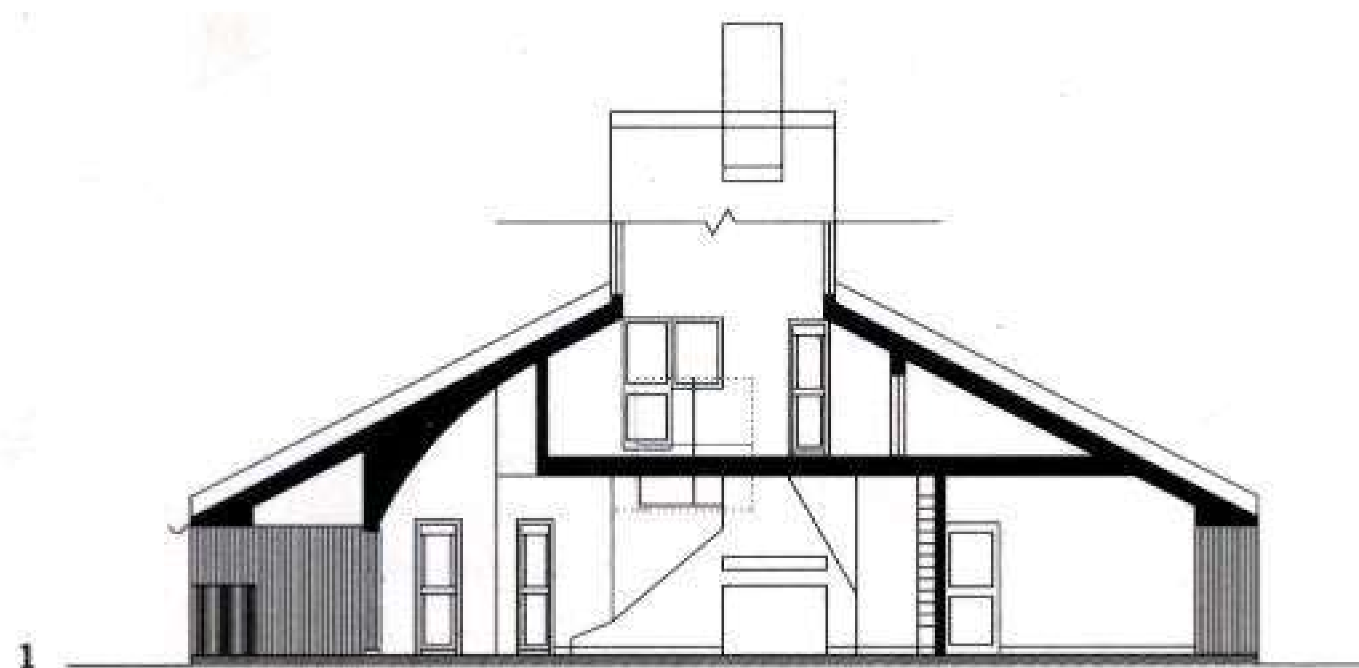
La cohérence est généralement considérée comme une vertu en architecture, surtout dans l'architecture moderniste. Robert Venturi osa se demander pourquoi il devrait en être ainsi. Pourquoi, par exemple, l'extérieur des bâtiments devrait-il en refléter l'intérieur ? Pourquoi les bâtiments devraient-ils être aussi simples que possible, pourquoi ne seraient-ils pas complexes ? Et de quoi aurait l'air un bâtiment qui, au lieu d'être cohérent, serait contradictoire ?

Venturi tenta de répondre à ces questions dans un livre intitulé *De l'ambiguïté en architecture* (1964). Il puisa son inspiration non pas dans le Mouvement moderne mais dans l'architecture maniériste et baroque qu'il avait étudiée lorsqu'il était à l'American Academy de Rome. Tout en écrivant ce livre, il construisait une maison pour sa mère sur un site faisant face à la maison Esherick (voir p. 138-139), de son mentor et ancien employeur Louis I. Kahn. Cette maison aurait dû être son premier bâtiment mais il mit tant de temps à en dessiner les plans qu'il conçut et construisit entretemps un petit édifice abritant le siège d'une association d'infirmières. C'est pourtant la maison qui absorbait le plus gros de son énergie créatrice. Il en dessina au moins six versions abouties. Plus qu'une maison, ce serait un manifeste pour une nouvelle architecture, une architecture postmoderne. Bien qu'elle soit petite – elle a cinq pièces habitables –, la maison paraît plus grande qu'elle ne l'est. La façade avant est un large pignon symétrique semblable à un fronton classique au milieu duquel se trouve l'entrée principale. Venturi a reconnu que cette forme s'inspirait de la Low House, une maison en bardeaux de McKim Mead et White construite en 1887 à Bristol, Rhode Island. Mais c'est un fronton brisé dont les antécédents, beaucoup plus anciens, remontent à Vanburgh peut-être, ou à Michel-Ange. La contradiction saute aux yeux dans la distribution des portes et des fenêtres qui se répondent mais sont asymétriques, suivant les exigences fonctionnelles du plan : une fenêtre en longueur, moderniste, pour la cuisine à droite, et deux fenêtres carrées pour une chambre et une salle de bain à gauche.

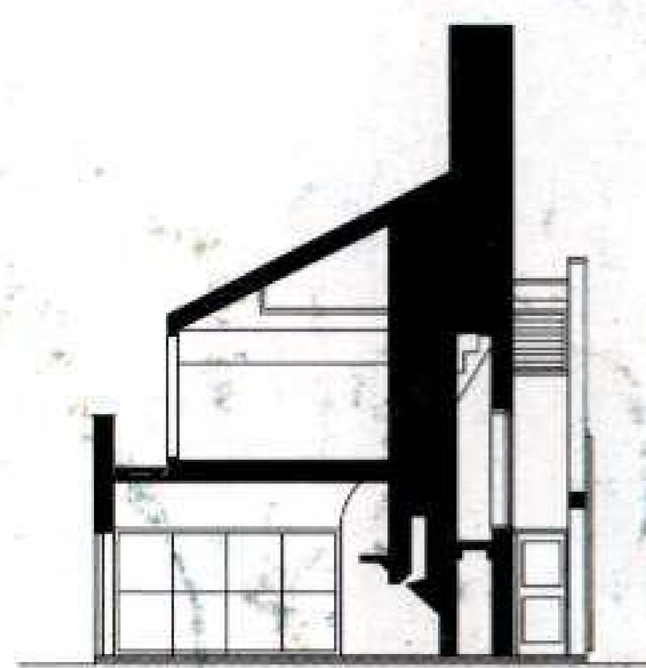
Il ne s'agit pas là d'un refus de cohérence ; la maison est à la fois cohérente et incohérente, symétrique et asymétrique. Dans un bâtiment cohérent, tout a sa place et est relié de manière cohérente à tout le reste. Ici, les éléments se bousculent, rivalisant pour occuper le même espace. Le porche, l'escalier et la cheminée veulent tous être au centre de la composition. Ils finissent en quelque sorte par s'entendre. Il en résulte une nouvelle forme hybride, moins mécaniste, plus humaine. Là où l'escalier est comprimé par l'âtre, par exemple, les quelques marches laissées pour compte forment une étagère où déposer des objets en attendant de les monter à l'étage.

À l'intérieur, il est évident que les murs extérieurs, avant et arrière, ressemblent davantage à des écrans qu'à des murs – ou qu'ils sont à la fois murs et écrans. Le mur oriental tout en verre de la salle de séjour est en retrait, formant une cour couverte fermée par le mur arrière, et l'on retrouve des versions plus petites de ce procédé dans les chambres, de l'autre côté de la maison. La chambre du premier étage, éclairée par une lunette centrale, est placée en retrait derrière le parapet du mur arrière de manière à former un balcon étroit. Là encore, l'effet recherché est celui d'un écran plutôt que d'un mur. Venturi parlait d'un traitement « stratifié » des surfaces et des espaces, forgeant ainsi un terme qui deviendra l'un des clichés architecturaux du siècle.

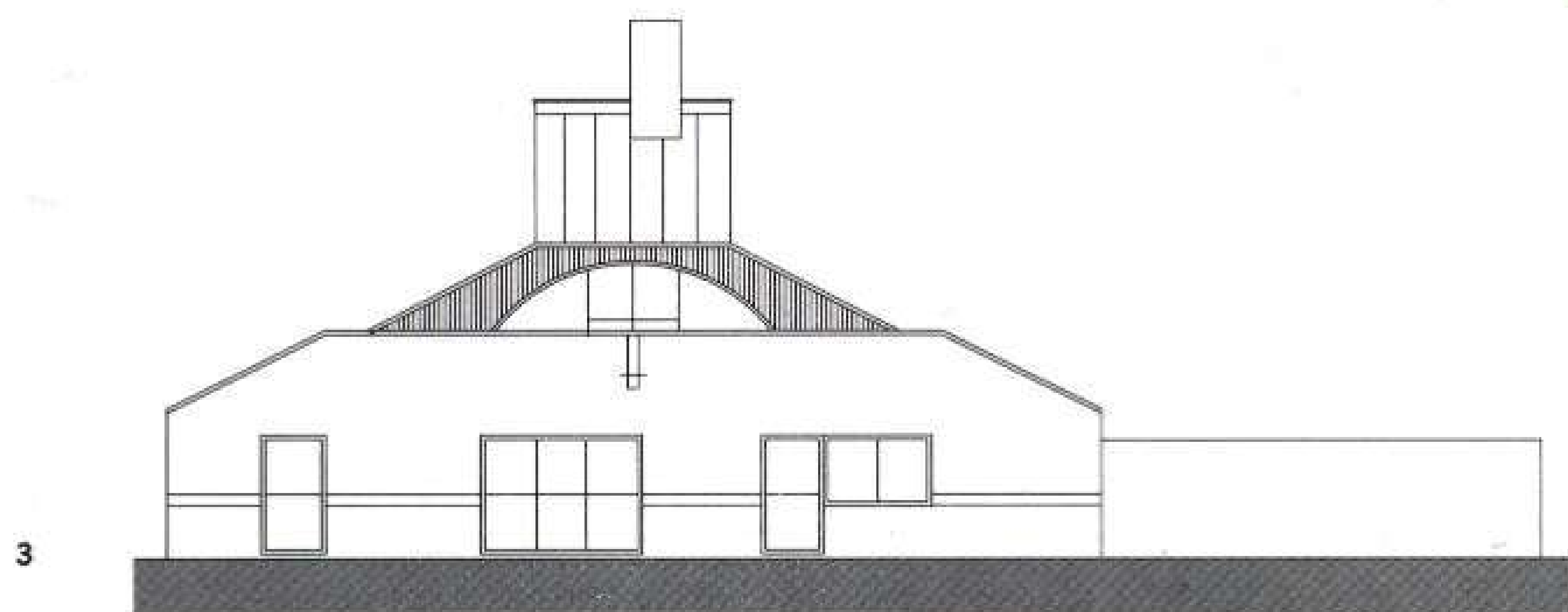
De l'ambiguïté en architecture exerça une influence énorme et devint le fondement du mouvement architectural connu sous le nom de postmodernisme. La maison Vanna Venturi peut raisonnablement prétendre être le premier bâtiment postmoderne. Le critique Frederic Schwartz ira même jusqu'à la qualifier de premier « n'importe quoi » postmoderne.



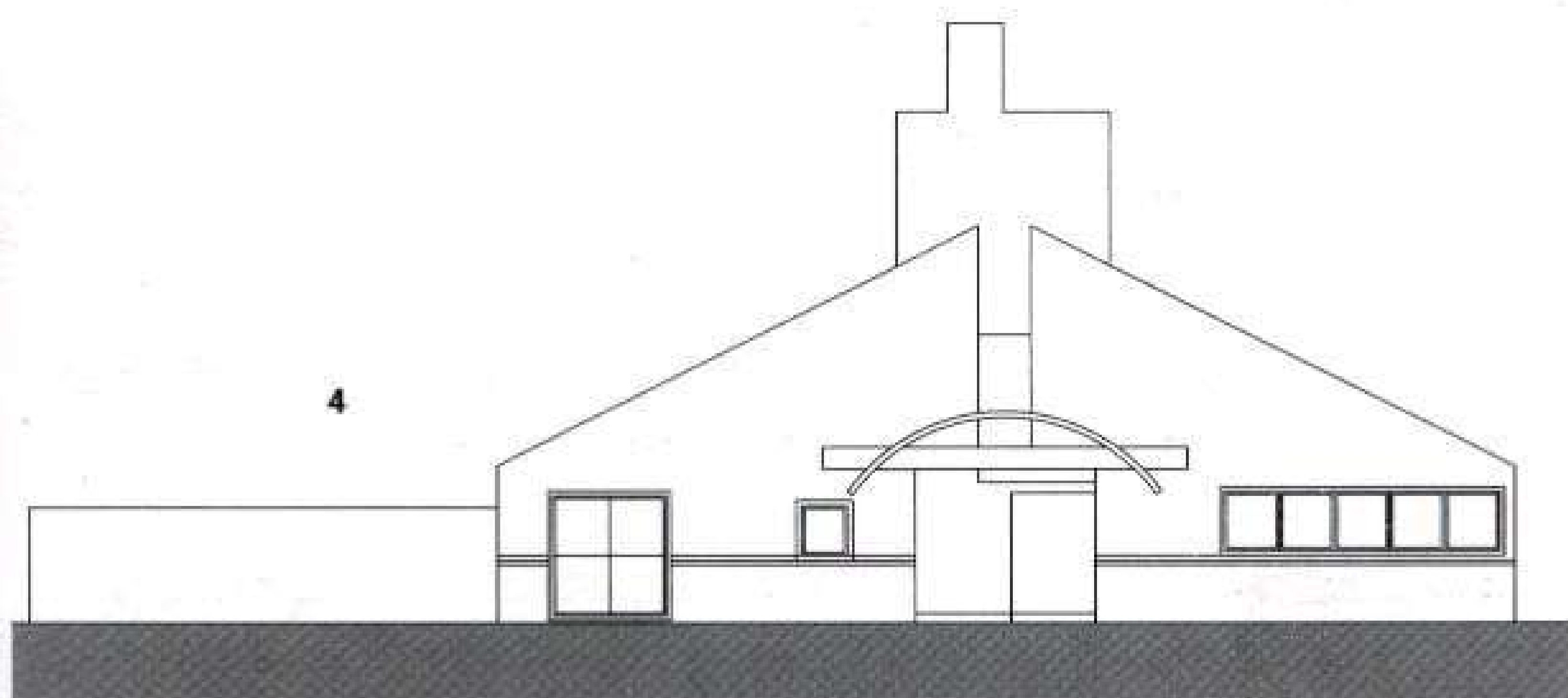
1 Coupe longitudinale



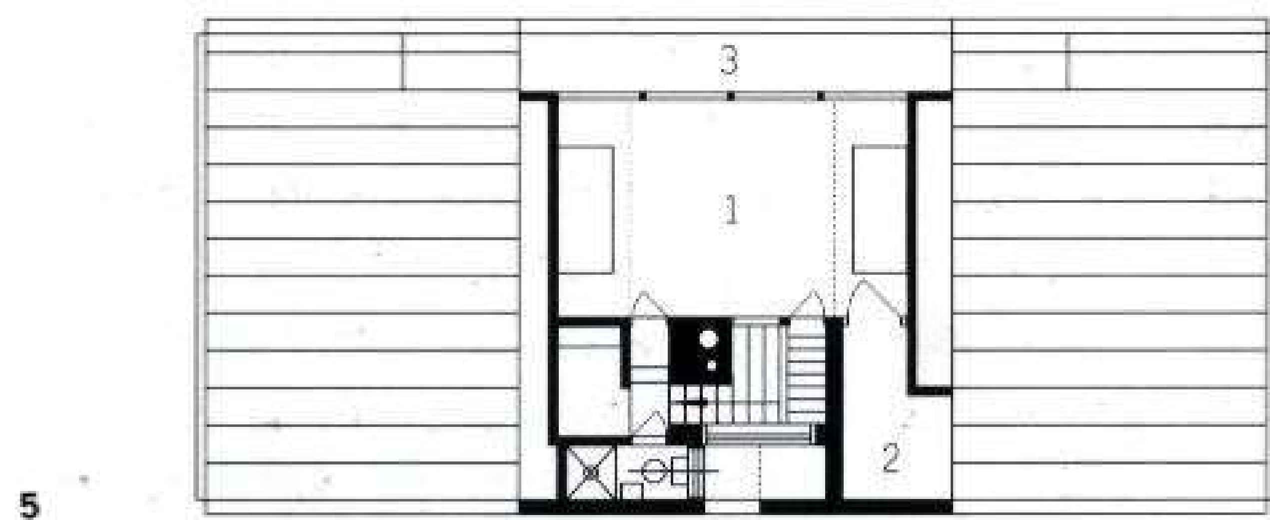
2 Coupe transversale



3 Élévation arrière

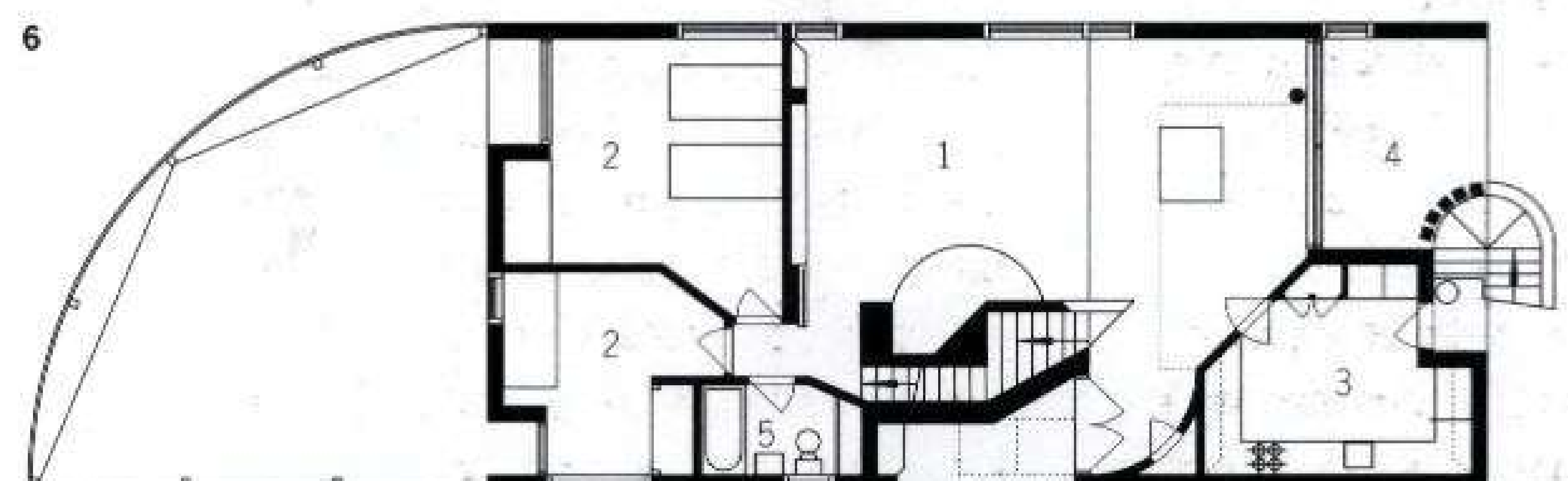


4 Élévation avant



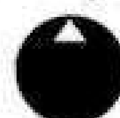
5 Plan du premier étage

1 Chambre
2 Espace de rangement
3 Terrasse



6 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle de séjour
2 Chambres
3 Cuisine
4 Cour



0 5 10 m



Maison Creek Vean

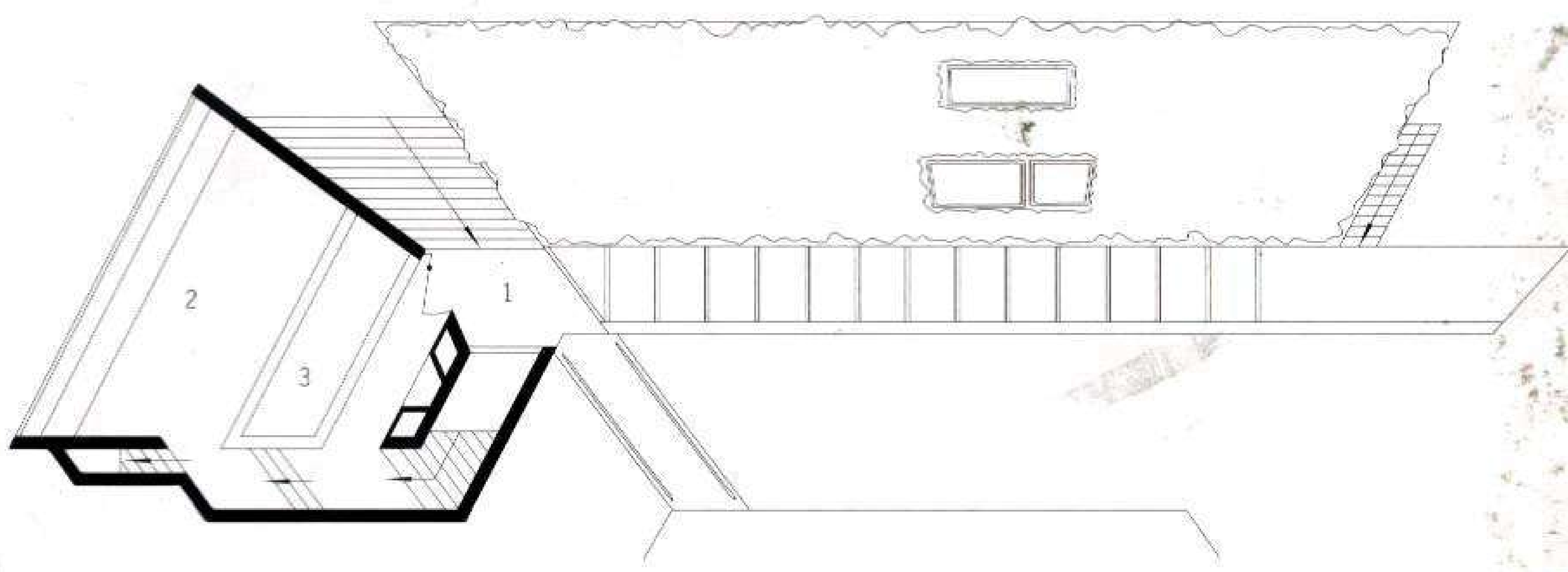
Norman Foster, né en 1935, et Richard Rogers, né en 1933

Cornouailles, Angleterre, 1966

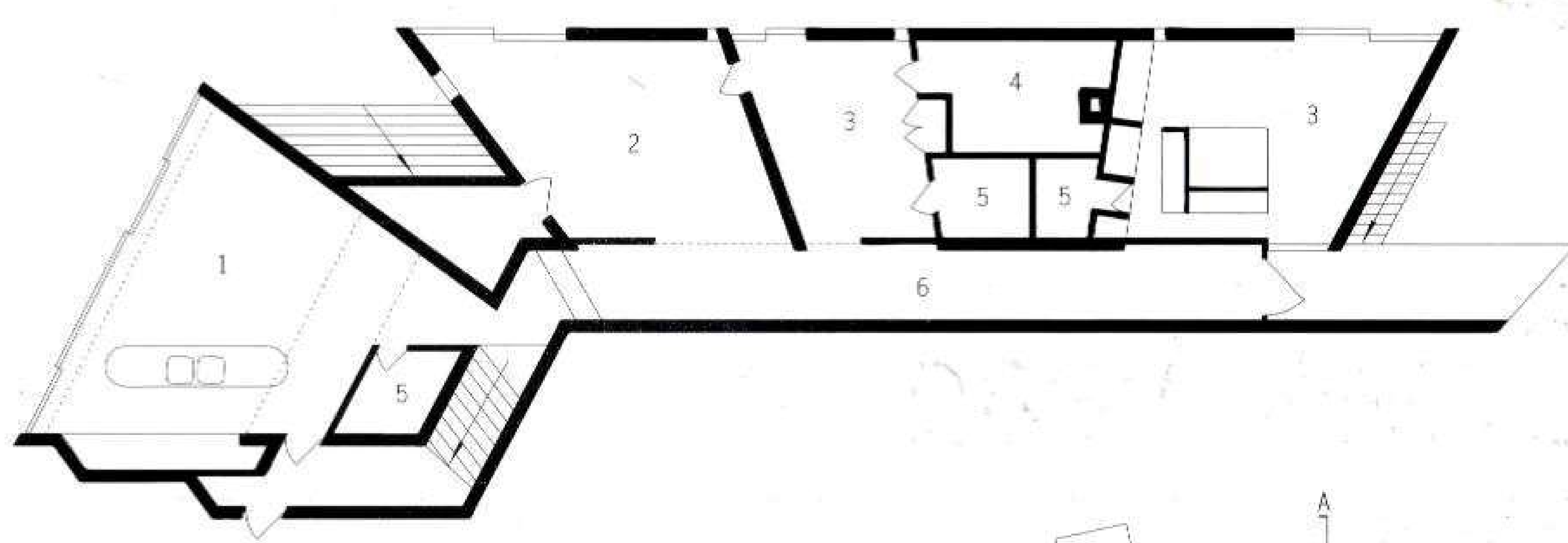
Dans les années 1970 et 1980, Richard Rogers et Norman Foster se disputèrent le titre de chef de file de l'architecture high-tech. Leur rivalité culmina finalement avec la construction de deux chefs-d'œuvre de style high-tech, le Lloyds Building de Rogers dans la City de Londres et la Hong Kong and Shanghai Bank de Foster, tous deux achevés en 1987. Dans les années 1960 cependant, Rogers et Foster, ainsi que leurs épouses Su et Wendy, avaient été associés dans un cabinet baptisé Team 4. La maison Creek Vean, en Cornouailles, ne fut pas leur premier projet mais ce fut celui qui les fit connaître. Le client était le père de Su, Marcus Brumwell, patron à la retraite d'une agence de publicité et amateur d'art. Le grand peintre abstrait néerlandais Piet Mondrian lui avait un jour emprunté de l'argent qu'il lui avait remboursé avec un tableau. Ce dernier allait financer la maison. Un client sympathique, un budget raisonnable et un site fantastique : c'était la commande rêvée pour un jeune cabinet ambitieux.

La maison se dresse presque au sommet d'une pente escarpée dominant une rivière. Un chemin sinueux relie le parking au sommet à un hanger à bateaux construit sur l'eau en contrebas. Entre les deux, le chemin passe au-dessus et au travers de la maison dont il enjambe d'abord le toit grâce à une passerelle métallique puis qu'il coupe en deux par un escalier aux marches herbeuses. D'un côté se trouve le corps de bâtiment à un seul niveau comprenant les chambres et l'atelier, de l'autre, le bâtiment d'un étage abritant la salle de séjour et la salle à manger. Un simple coup d'œil sur le plan suffit pour découvrir l'autre élément déterminant du projet : toutes les pièces donnent sur la rivière, séparées par des murs évasés comme s'ils voulaient élargir toujours plus l'angle de vision. Un couloir étroit longe l'arrière du corps de bâtiment à un seul niveau, avec un mur extérieur entièrement aveugle couvert d'un toit en verre en pente qui le transforme en galerie d'art. Les murs des chambres et de l'atelier sont coulissants de façon à créer plus d'espace pour voir les tableaux. L'aile d'un étage, semblable à une boîte, est de forme plus affirmée, avec un mur entièrement en verre exposé au sud-ouest. La cuisine et la salle à manger sont au rez-de-chaussée, sous la salle de séjour qui occupe sur une sorte de pont traversant tout l'espace en double hauteur.

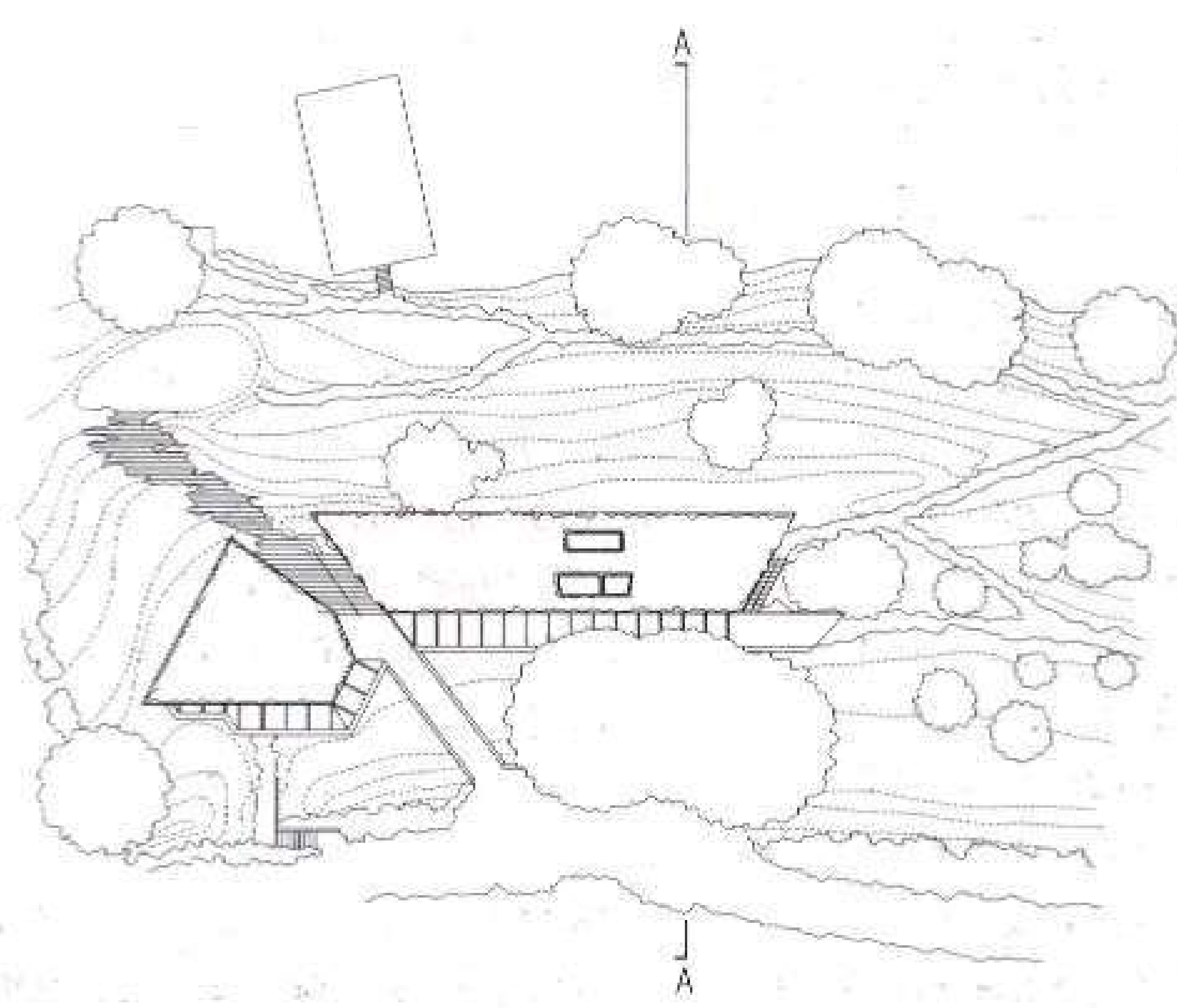
Lorsqu'on connaît la carrière ultérieure des architectes, il est étonnant de voir que cette maison n'est pas du tout high-tech. Le matériau principal est un bloc en béton porteur, brut de décoffrage sur les deux faces – exactement le type de matériau lourd, fabriqué artisanalement sur place, que Rogers et Foster rejetteraient plus tard au profit de composants préfabriqués et légers en métal et en verre. La forme au ras du sol du corps de bâtiment à un seul niveau, et son emplacement juste sous le sommet du talus, fait davantage penser à Frank Lloyd Wright qu'aux Eames ou à Craig Ellwood, tandis que le corps de bâtiment d'un étage a quelque chose de vaguement corbuséen. La maison comporte cependant quelques innovations techniques. Le toit planté, quoique répandu aujourd'hui, était alors très rare et très audacieux, et le vitrage de la verrière de la galerie était fixé au moyen d'un nouveau matériau, le Néoprène. Les joints en Néoprène n'avaient été utilisés qu'une seule fois auparavant en Grande-Bretagne, dans l'usine de la société Cummins Engine, à Darlington, dans le comté de Durham, par les architectes américains Roche et Dinkeloo. Et c'est de cette usine que s'inspirera Team 4 pour son bâtiment d'importance suivant, l'usine de Reliance Controls, à Swindon, dans le Wiltshire, une construction d'une simplicité éblouissante, considérée comme le premier exemple du style high-tech britannique. Lorsque ce bâtiment fut achevé, la voie était tracée pour les deux architectes, dont les chemins bifurquèrent.



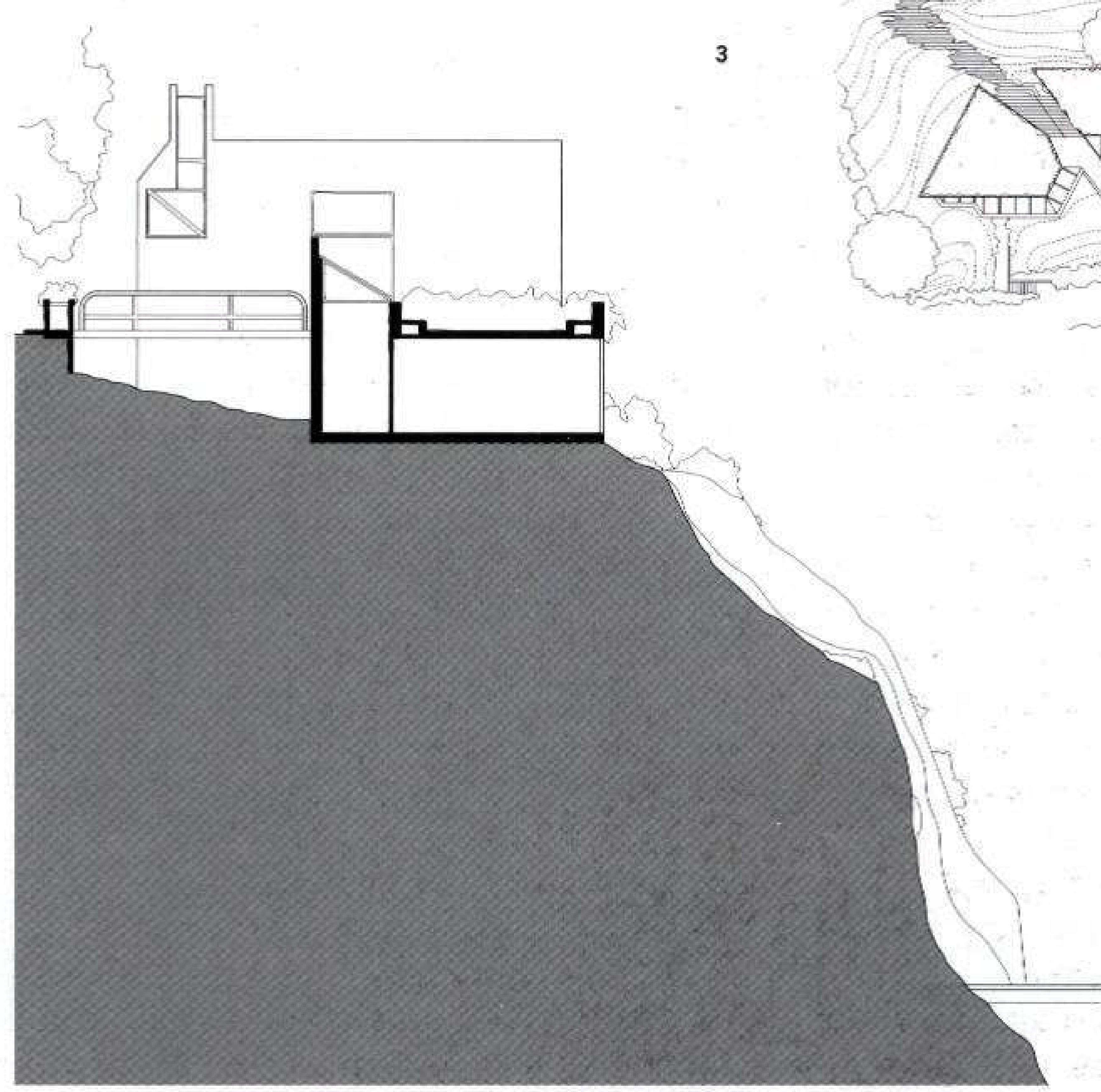
1



2



3



4

0 5 10 m

1 Plan du premier étage

1 Entrée principale
2 Salle de séjour
3 Vide

2 Plan du rez-de-chaussée

1 Cuisine/salle à manger
2 Atelier
3 Chambres
4 Dressing
5 Salles de bain
6 Galerie

3 Plan de masse

4 Coupe A-A





Maison Hanselmann

Michael Graves, né en 1934

Indiana, États-Unis, 1967

Michael Graves suscita d'abord l'intérêt de la critique, à la fin des années 1960, en tant que membre (avec Eisenman, Gwathmey, Hejduk et Meier) du groupe appelé The New York Five. Il s'agissait d'un regroupement quelque peu artificiel – formé précisément pour attirer l'attention de la critique – mais dont les membres avaient en commun certaines attitudes vis-à-vis de l'architecture moderne, en particulier un amour du purisme de Le Corbusier, mais sans tenir compte des idéaux socialistes inhérent à ce style.

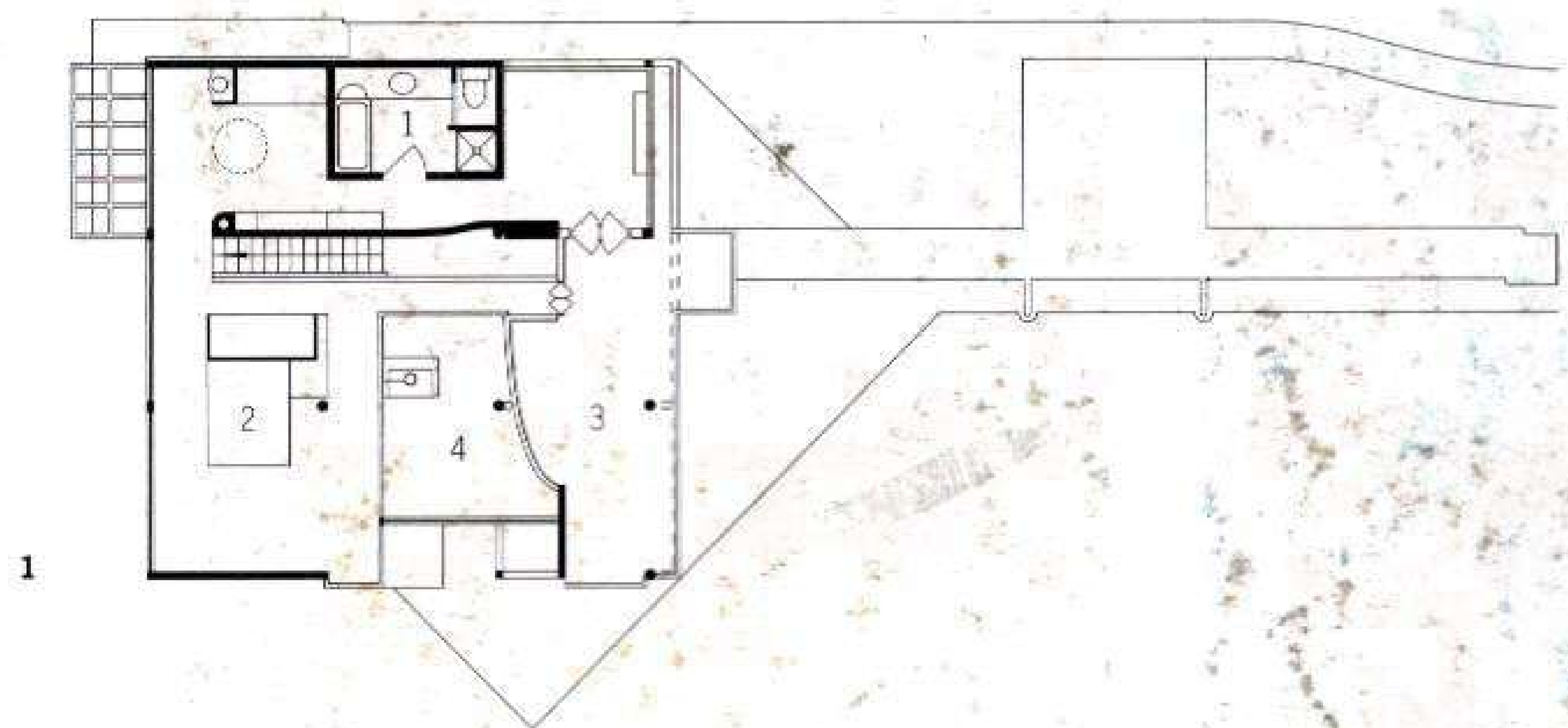
Graves et ses collègues s'intéressaient à la forme et à l'espace, non à l'avenir de la société. Leurs maisons, que l'on trouve publiées dans un livre de 1975 intitulé *Five Architects*, avaient une ressemblance superficielle avec les maisons de Le Corbusier dans les années 1920 et 1930, sauf que la plupart d'entre elles étaient construites en acier et en bois et non en béton armé et maçonnerie de parpaings enduite. La maison Hanselmann est typiquement new-yorkaise même si elle fut construite dans l'Indiana (État natal de Graves).

Comme représentation d'un style géométrique antérieur, la maison Hanselmann est la fois figurative et abstraite. Il est difficile de dire lequel de ces deux principes l'emporte, mais la question est importante au regard de l'orientation future de la carrière de Graves. Une partie de la composition est sans aucun doute abstraite, elle l'est même radicalement puisqu'elle n'a pas d'existence physique. Conceptuellement, sa forme est celle d'un double cube (ou presque) mais dont un seul a été construit. La « présence » de l'autre n'est indiquée que par la position des marches de l'entrée, loin du cube, qui s'élève à l'extrémité d'une longue passerelle. Le projet initial comprenait un petit atelier sur un côté de la passerelle et une armature creuse en acier soulignant les contours du cube manquant mais ces éléments ne furent jamais construits.

L'entrée est au premier étage, un *piano nobile* contenant la salle de séjour, la salle à manger et la cuisine. En bas, c'est le territoire des enfants constitué de quatre chambres et d'une salle de jeux. Un escalier séparé conduit à la chambre des parents et au cabinet de travail à l'étage supérieur. Le plan est un carré parfait, divisé structurellement en neuf carrés plus petits par quatre poteaux intérieurs qui se fondent parfois avec les murs.

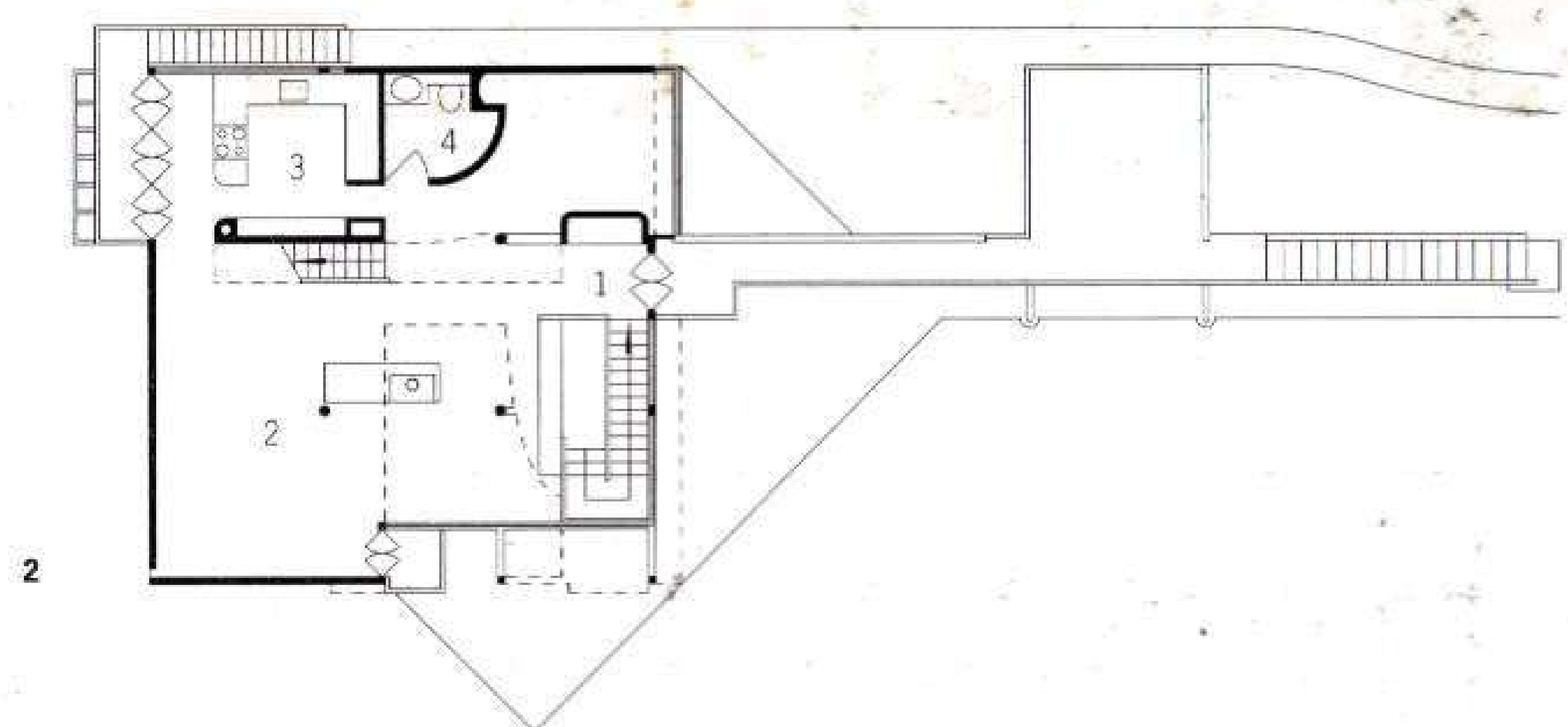
Dans la villa Stein-de Monzie (voir p. 54-55), Le Corbusier était parti d'une ossature régulière, classique, qu'il avait modernisée en retirant certaines parties des murs et des planchers pour intégrer des éléments courbes et asymétriques. Graves fait de même, taillant dans l'angle sud, ensoleillé, de son cube pour créer des espaces extérieurs-intérieurs ambigus tel l'extraordinaire toit-terrasse à l'étage supérieur, muni de murs et de fenêtres comme une pièce, et auquel il ne manque que le toit. Cette terrasse a son propre balcon donnant sur la passerelle de l'entrée et, de l'autre côté, a vue sur la salle de séjour.

La maison Hanselmann est sans doute formaliste et peu originale mais sa composition n'en est pas moins moderniste. Personne n'aurai cru en 1967 que Graves adopterait bientôt un nouveau style qui rejetterait l'abstraction pour embrasser avec enthousiasme la figuration. En 1980, on vit dans le Portland Building le premier exemple d'un classicisme postmodern Cinq ans plus tard, il dessinait pour Walt Disney des bâtiments avec les Sept Nains en guise de caryatides, Simplet installé au fronton tel un dieu.



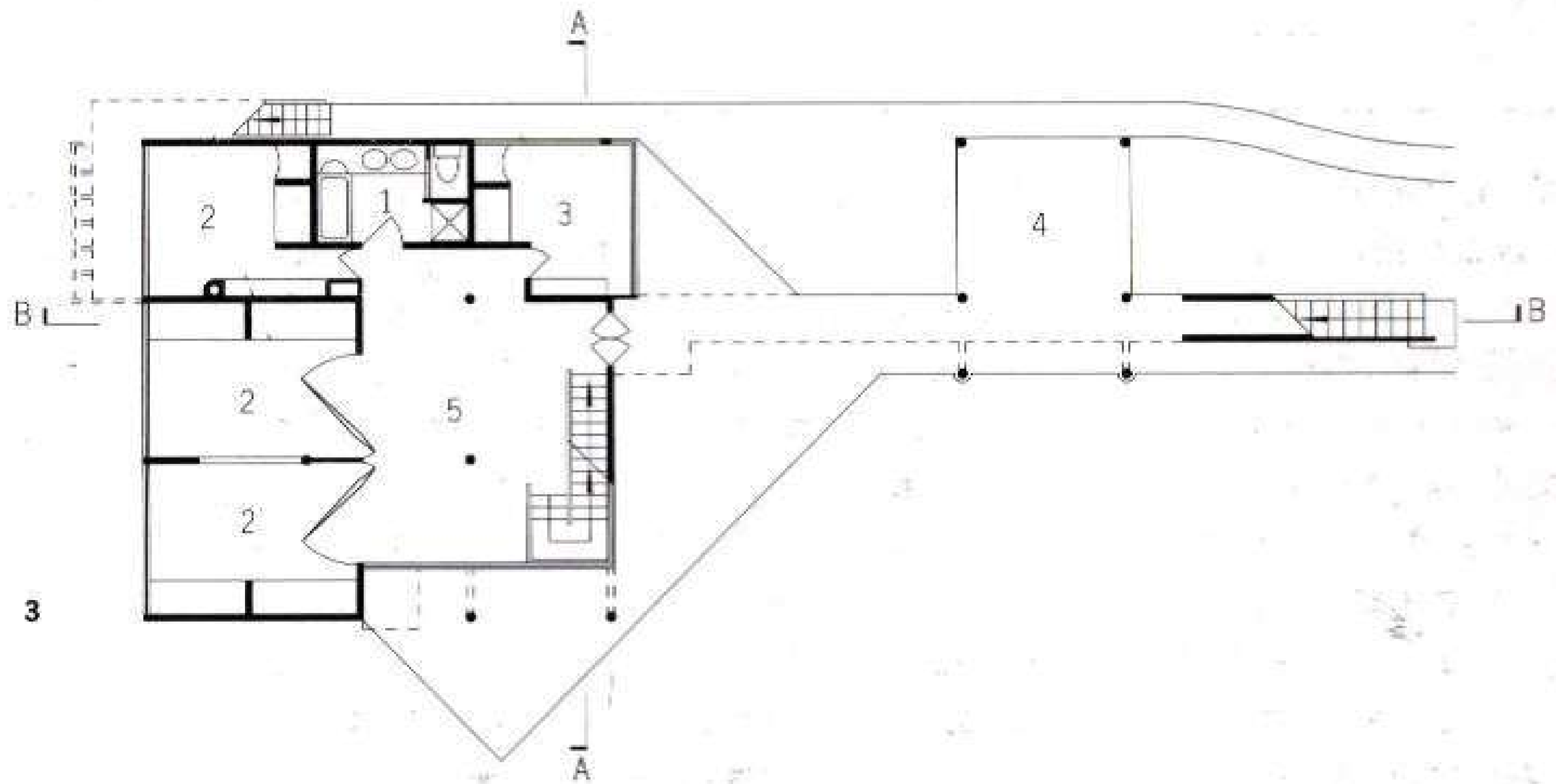
1 Plan du deuxième étage

1 Salle de bain
2 Chambre
3 Terrasse
4 Vide au-dessus de la salle de séjour



2 Plan du premier étage

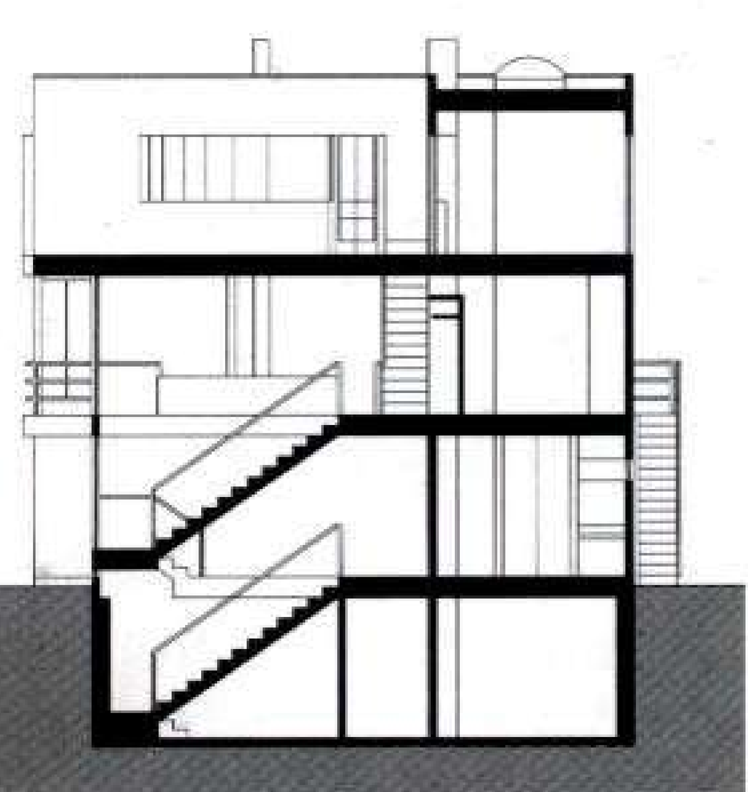
1 Entrée
2 Salle de séjour
3 Cuisine
4 Salle de bain



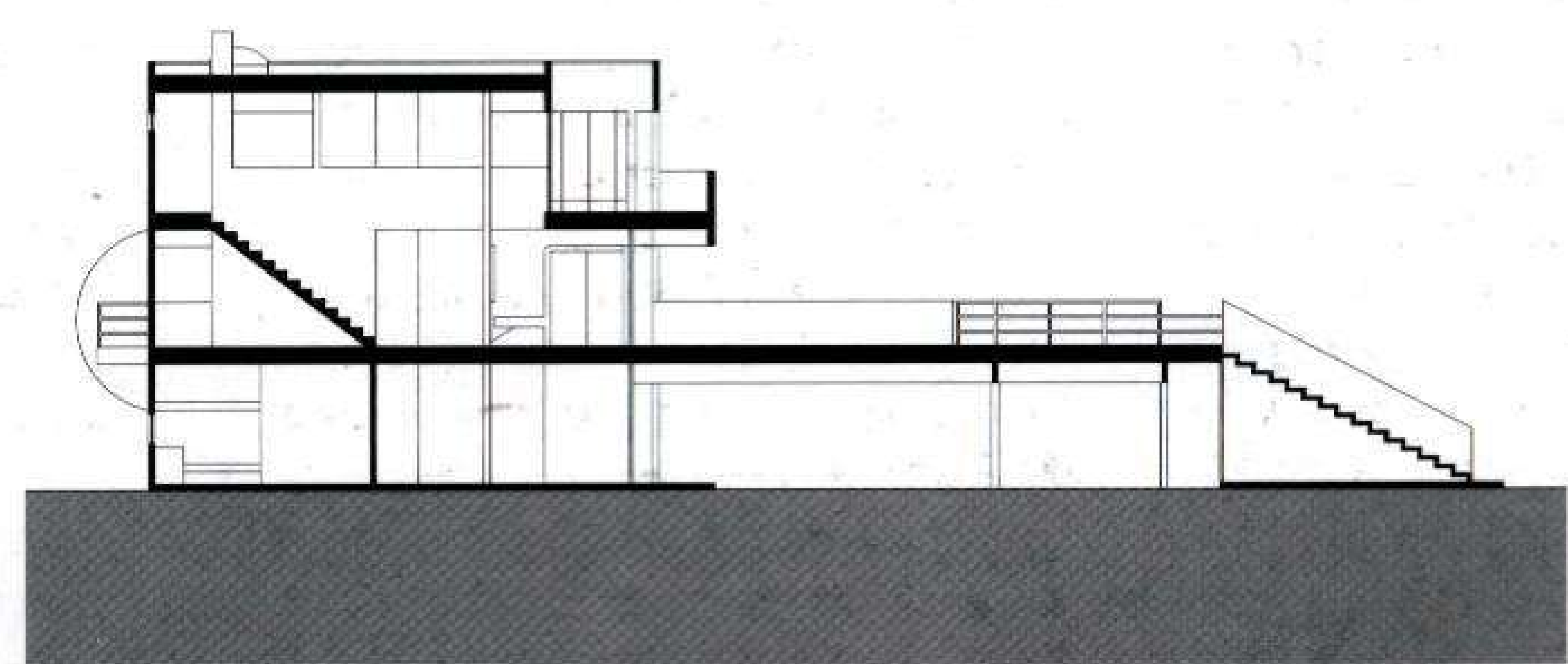
3 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle de bain
2 Chambres
3 Cabinet de travail
4 Garage
5 Chambre des enfants

4

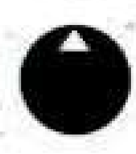


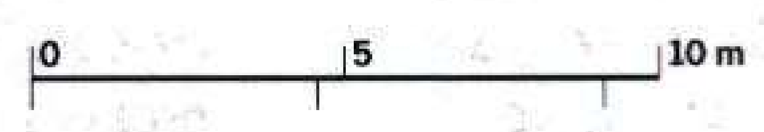
5



4 Coupe A-A

5 Coupe B-B







San Cristobal

Luis Barragán, 1902-1988

Mexico, Mexique, 1968

Qualifier Luis Barragán de moderniste mexicain le définit assez précisément mais omet une propriété essentielle de son œuvre, spécialement de celle de la dernière période. Il aimait l'architecture domestique vernaculaire de son pays natal – murs massifs, petites fenêtres et jardins enchevêtrés – mais il fut aussi profondément influencé par Le Corbusier dont il étudia l'œuvre lors d'un voyage en France en 1932. Ces deux tendances sont représentées respectivement dans les maisons particulières et les jardins de Guadalajara qu'il conçut dans les années 1920 et dans les immeubles d'habitation économique de Mexico dont il dessina les plans dans les années 1930. Dans ses réalisations d'après-guerre, les deux courants fusionnent en un style personnel que les critiques qualifient souvent d'« émotionnel », de « surréaliste » et de « mythique ». La maison et le haras San Cristobal conçu pour la famille Folke Egerstrom dans les environs de Mexico en est un bon exemple.

Même l'aménagement du site a des connotations surréalistes. Un habitat pour les hommes est placé à côté d'un habitat pour les chevaux, les plans des deux se répondant comme s'il n'y avait pas de différences essentielles entre ces deux types d'êtres vivants. La maison « humaine » est une composition de formes cubiques enduites, percées de fenêtres carrées, divisée en deux corps de bâtiment principaux par un hall d'entrée. À l'intérieur, le plan n'a rien de remarquable ; l'intérêt de la maison réside surtout dans le rapport entre les espaces intérieurs et extérieurs. Ainsi, la salle de séjour donne sur le paddock, au nord, à travers une grande fenêtre toute hauteur mais est aussi reliée par une porte étroite à un patio parfaitement carré, clos sur trois côtés par de hauts murs. L'espace extérieur entre la maison et la route est divisé par un long mur ; à sa droite s'étend un jardin et, à sa gauche, une cour de service. Une véranda à toit plat sur le côté jardin du mur offre un abri ombragé aux baigneurs, à l'extrémité sud de la piscine.

Sur la partie nord du site, la plus grande, la distribution du mur de séparation entre la véranda et la piscine se répète à plus grande échelle pour les chevaux mais, ici, le mur séparatif consiste en une rangée d'écuries disposées dos à dos, la véranda a un toit en pente et la piscine devient monumentale grâce à une chute d'eau qui surgit d'une cavité percée dans un épais mur rouge sang. L'ambiance architecturale s'est considérablement intensifiée : on dirait un décor de tragédie.

La place qu'occupe la maison dans la partie « humaine » de la composition est ici tenue par une grange dont le haut mur massif, peint en un rose cru, évoque tout sauf le monde agricole. Ce mur sert de toile de fond aux superbes pur-sang attachés à deux barrières en bois de taille disproportionnée, décentrées par rapport au paddock. Un mur plus long et plus bas, d'un rose encore plus soutenu, court sur le côté ouest du paddock jusqu'à la maison qu'il traverse (du moins symboliquement). Face à l'abreuvoir, deux ouvertures dans ce mur conduisent à un petit manège.

Il est évident que Barragán aimait les chevaux et que, d'une manière en quelque sorte mythique, le cheval représentait pour lui un aspect de l'humanité. Il est rare qu'une architecture parvienne à communiquer une telle idée de façon aussi évidente. La maison « humaine » est peinte d'une couleur crème, neutre, passive ; les rouges, les roses et les pourpres, tous « sexy », sont réservés au monde du cheval. On pourrait peut-être interpréter San Cristobal autrement en y voyant un habitat unique conçu pour l'association des deux êtres vivants, le cavalier et sa monture.

1 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle de séjour
2 Salle à manger
3 Chambres
4 Cuisine
5 Piscine
6 Garage
7 Appartement

2 Coupe A-A

4 Élévation nord

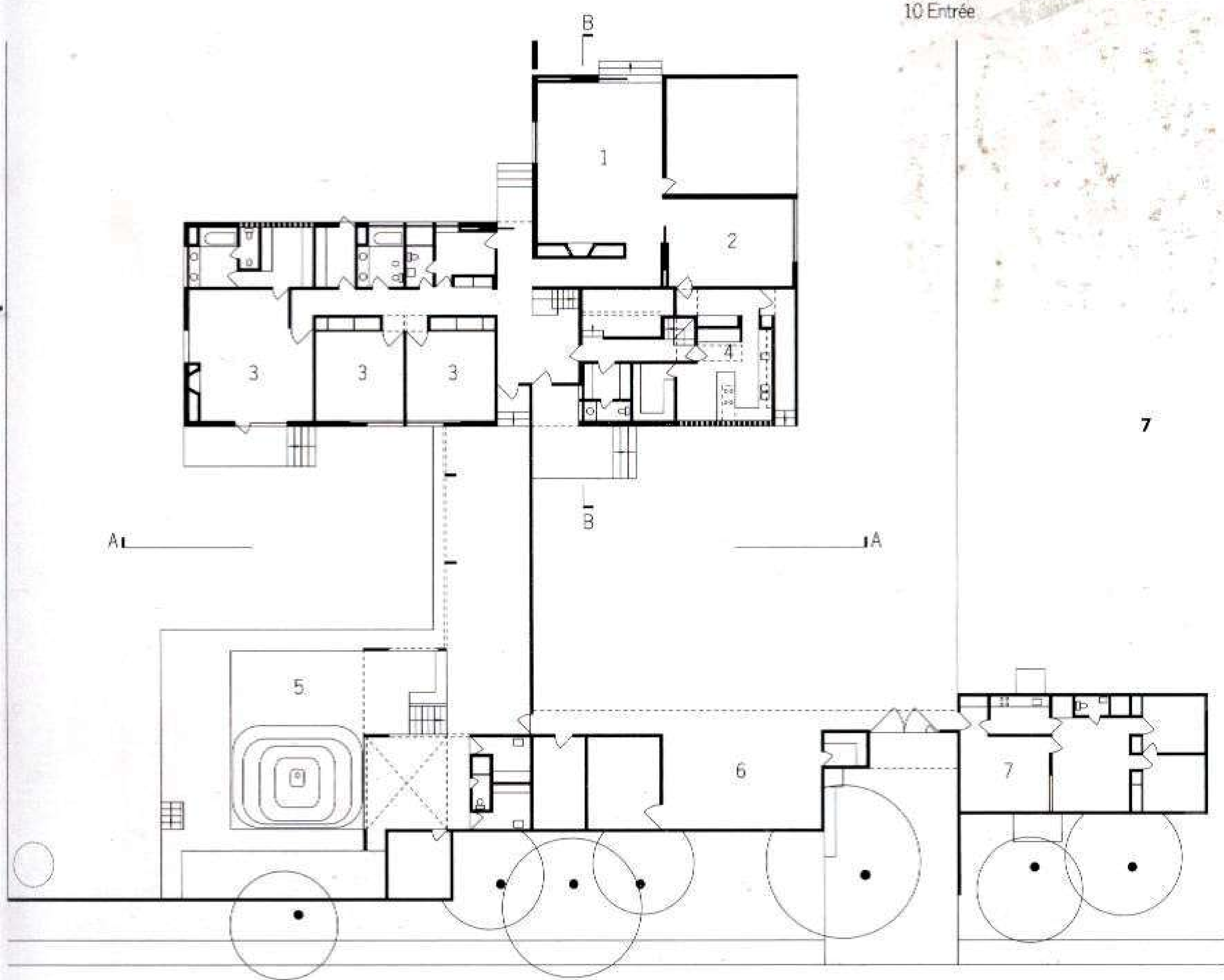
3 Élévation ouest

5 Élévation est

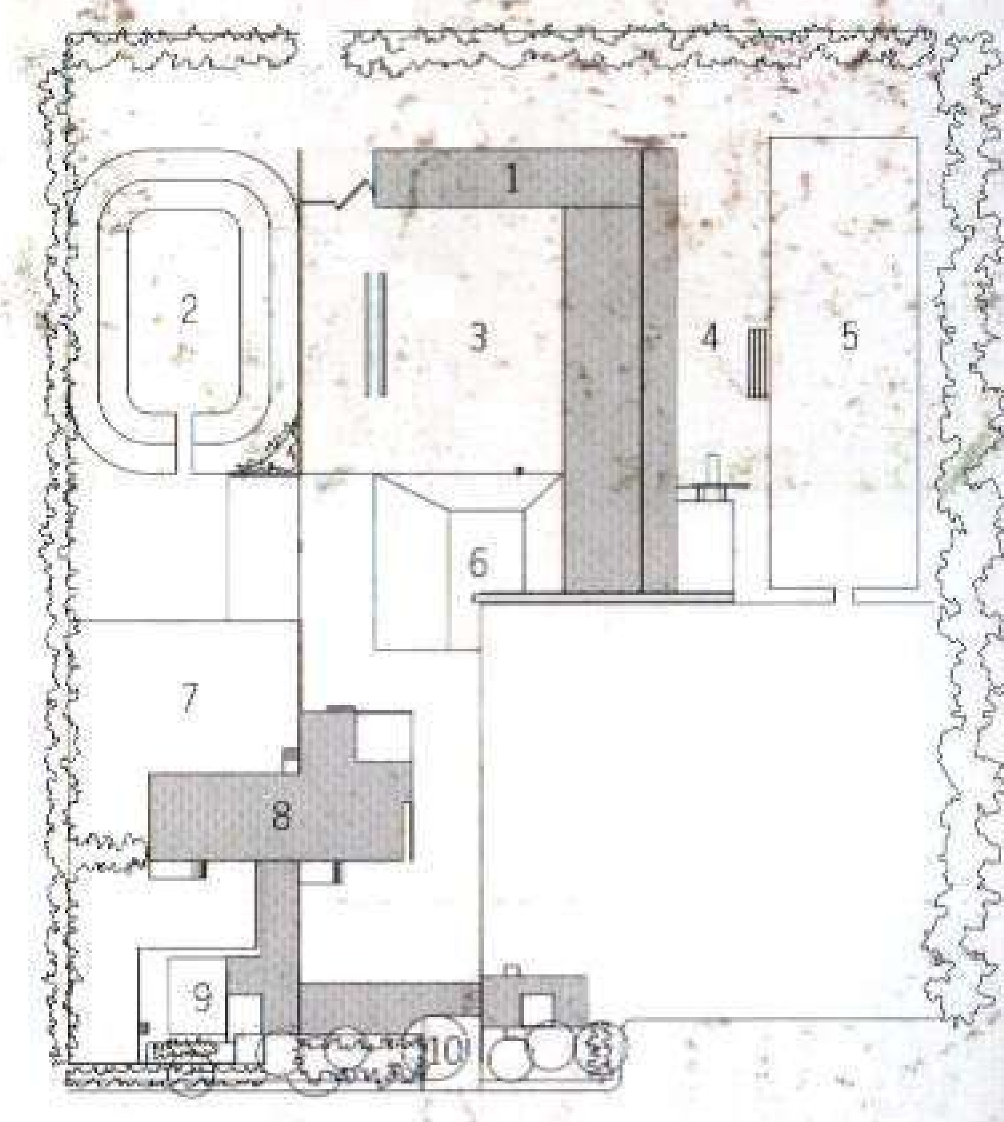
6 Coupe B-B

7 Plan de masse

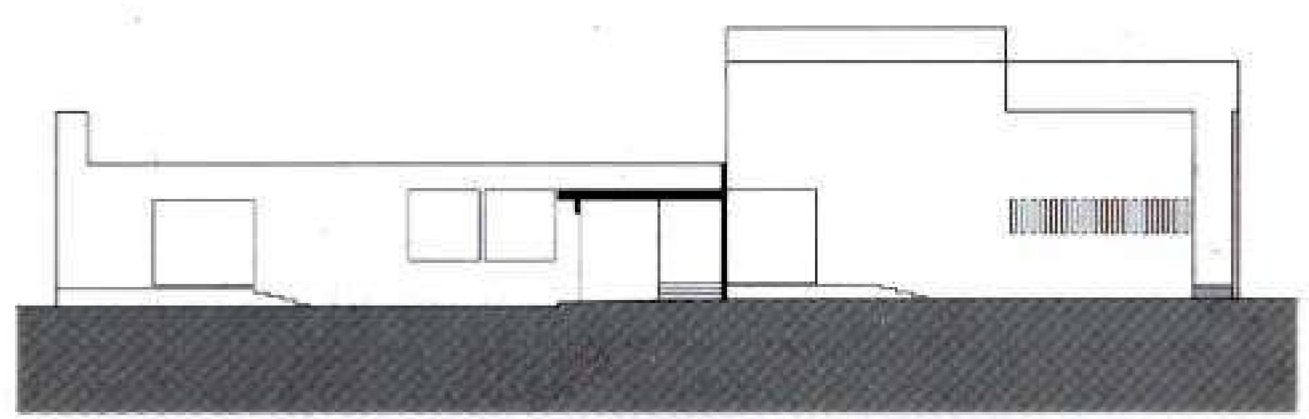
1 Grange
2 Manège
3 Paddock
4 Écuries
5 Pré
6 Abreuvoir
7 Jardin
8 Maison Egerstrom
9 Piscine
10 Entrée



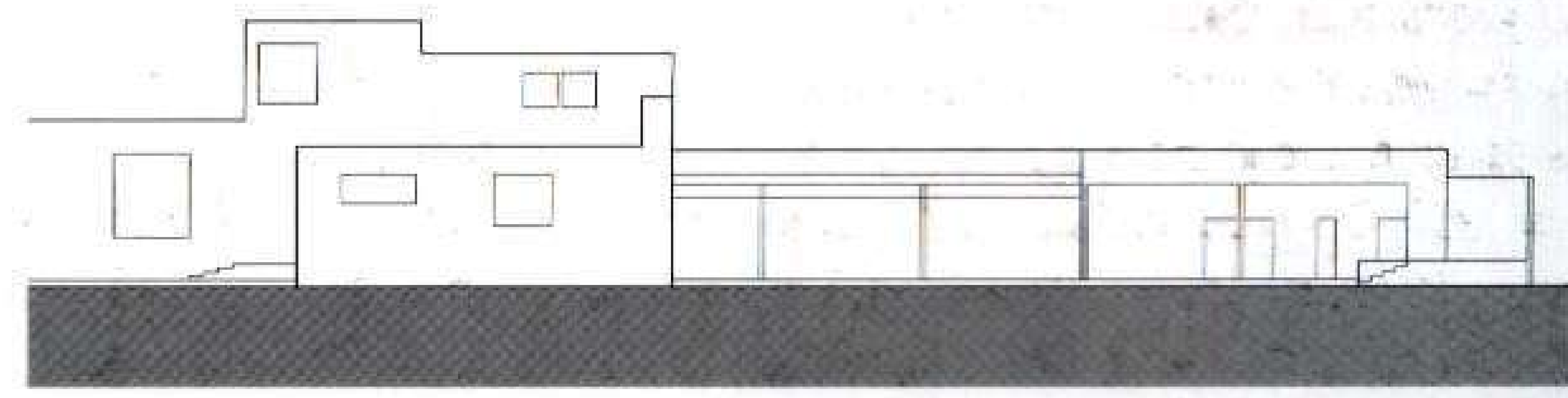
1



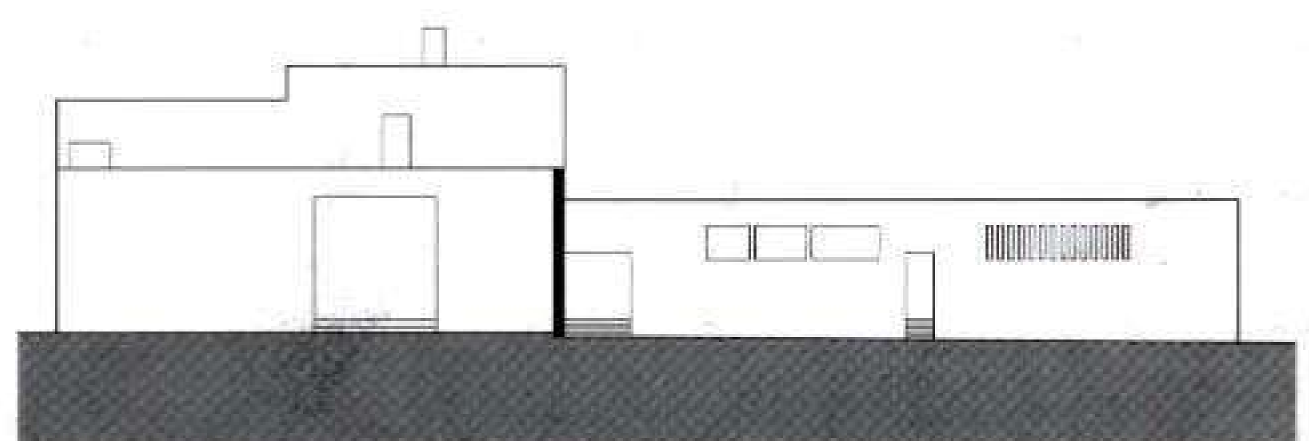
7



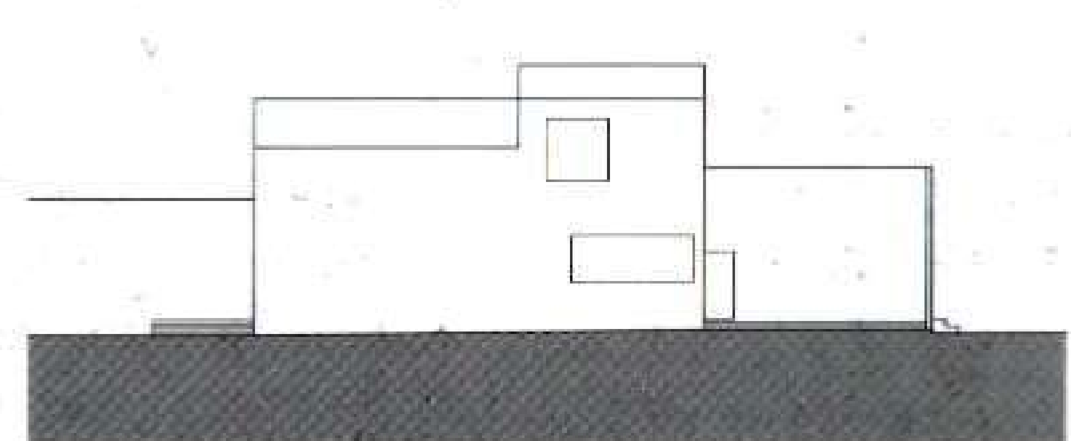
2



3



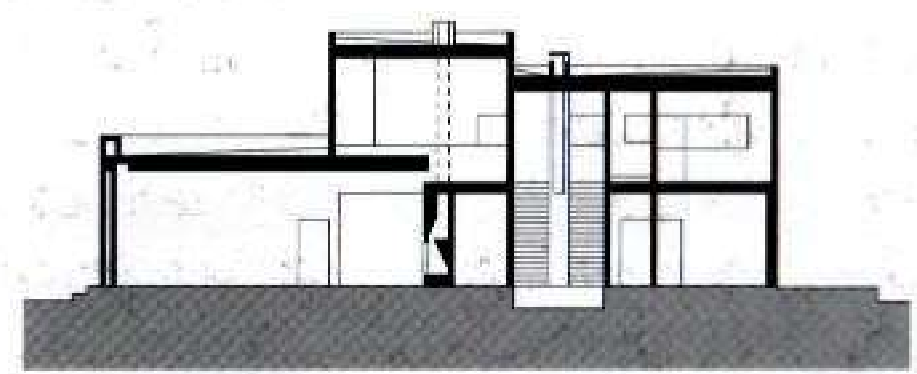
4



5



0 5 10 m



6





Maison Bawa

Geoffrey Bawa 1919-2003

Colombo, Sri Lanka, 1958-1969

Geoffrey Bawa fut un moderniste de même qu'un régionaliste. Il étudia à l'Architectural Association de Londres mais construisit la plupart de ses bâtiments dans son Sri Lanka natal. Peut-être cela en fait-il un « régionaliste critique » même si à l'époque où Kenneth Frampton popularisa cette expression, au début des années 1980, Bawa était entré depuis longtemps dans la phase de maturité de sa carrière, ayant déjà achevé le Parlement du Sri Lanka, l'hôtel Triton à Ahungala et une grande partie de l'université de Ruhunu. L'architecture de Bawa est parfois qualifiée de vernaculaire en raison de ses toits en pente, de ses vérandas et de ses cours intérieures bien qu'il maîtrisât parfaitement le langage abstrait du modernisme européen.

La propre maison de Geoffrey Bawa à Colombo (il possédait également une résidence secondaire à Lunuganga) associe littéralement les deux aspects de son art. Une petite villa corbuséenne de deux étages donne sur la rue, affichant fièrement sa modernité, tandis que, derrière elle, s'étend un entrelacs d'espaces d'un étage reliés entre eux, avec ou sans toit, entourés d'un mur d'enceinte. Quelque chose d'essentiellement européen a été greffé sur quelque chose d'essentiellement sri-lankais. La villa n'a cependant pas été conçue ainsi ; elle a évolué peu à peu sur une période de presque quarante ans.

À l'origine, sur le site, quatre bungalows étaient disposés en bande dans une impasse. Bawa acheta d'abord le troisième et se porta acquéreur des autres lorsqu'ils se libérèrent, adaptant le plan d'ensemble à chaque nouvelle acquisition. Lorsqu'il fut en possession de tout le site, il démolit la première maison et construisit le nouvel alignement. On aurait du mal à retracer les contours des bungalows initiaux.

La villa possède la plupart des éléments d'un bâtiment de Le Corbusier : un garage (qui à l'époque de Bawa abritait deux voitures de collection, rutilantes mais immobilisées), un toit-jardin, un second toit-jardin accessible uniquement par un escalier extérieur, exactement comme dans le projet de la maison Citrohan. Immédiatement derrière la villa, et caché en partie sous celle-ci, une suite de chambres d'hôtes occupe presque un tiers de la partie à un seul niveau de la maison. Même ce petit logement s'est vu attribuer quatre cours intérieures, des pièces sans toit sur lesquelles donnent les espaces de séjour. À la fin de sa carrière, ayant fermé son cabinet, Bawa convertit la maison d'hôtes en atelier et recommença à y travailler à plus petite échelle.

On pénètre dans la partie principale de la maison par un long passage couvert qui débouche sur un bassin entouré de colonnes provenant de vieilles maisons du Chettinad. À partir de là, un axe en croix conduit au cœur de la maison : à droite, un vestibule carré avec la chambre principale, à gauche, le salon et la salle à manger et, droit devant, une véranda meublée tel un cabinet de travail, complètement ouverte sur une cour intérieure. La distinction entre intérieur et extérieur est pratiquement abolie, ce qui est logique sous ce climat chaud et pluvieux, même si certaines pièces sont équipées de l'air climatisé.

Bawa recourait rarement à l'ornementation mais il se plaisait à bricoler avec ce qui lui tombait sous la main, recyclant des objets trouvés comme les colonnes du Chettinad (il y en a une autre dans la salle à manger). Il aimait aussi intégrer des œuvres de ses amis artistes, telles les portes décorées par Donald Friend et Ismeth Raheem. Avec son plan compressé, ses espaces à éclairage zénithal, ses éléments bricolés et ses œuvres d'art, la maison rappelle les bâtiments de l'architecte anglais John Soane.

1 Plan du deuxième étage

1 Toit-jardin

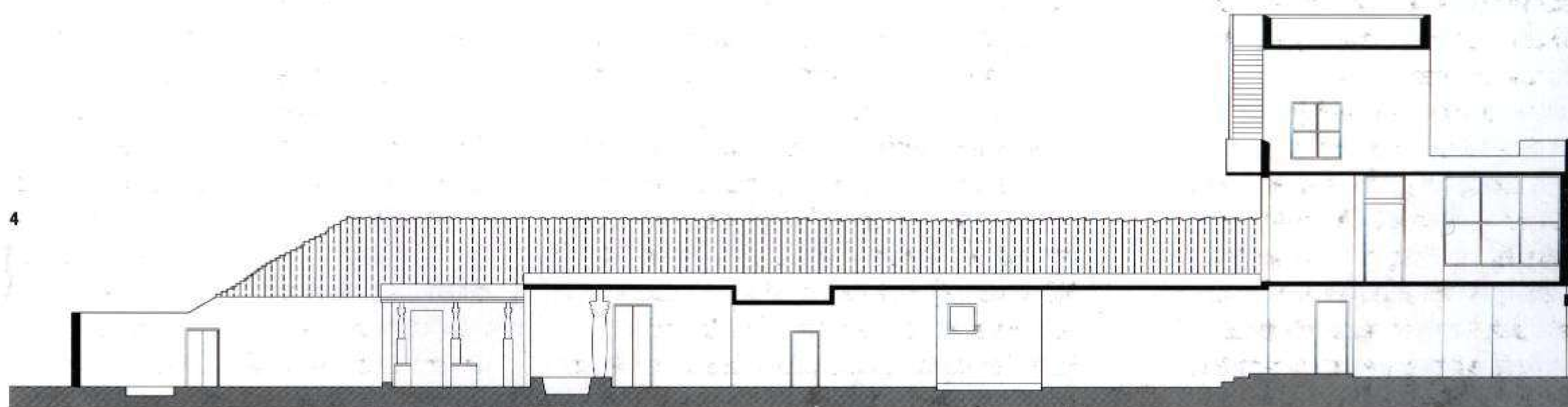
2 Plan du premier étage

1 Chambre
2 Salle de bain
3 Salle de séjour

3 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée
2 Garage
3 Bassin
4 Salon
5 Véranda
6 Vestibule
7 Chambre principale
8 Salle à manger
9 Cuisine
10 Salles de bain
11 Suite des invités
12 Salle de séjour
13 Chambre

4 Coupe A-A





0 5 10 m





Maison Tallon

Ronnie Tallon, né en 1927

Foxrock, Dublin, Irlande, 1970

L'agence Scott Tallon Walker a sa source dans le cabinet d'architecture de Michael Scott créé en 1928. Ce dernier importa le modernisme en Irlande avant la guerre, avec des bâtiments d'inspiration allemande et néerlandaise, dont deux hôpitaux, sa maison à Dublin et le pavillon irlandais de l'Exposition internationale de New York en 1939.

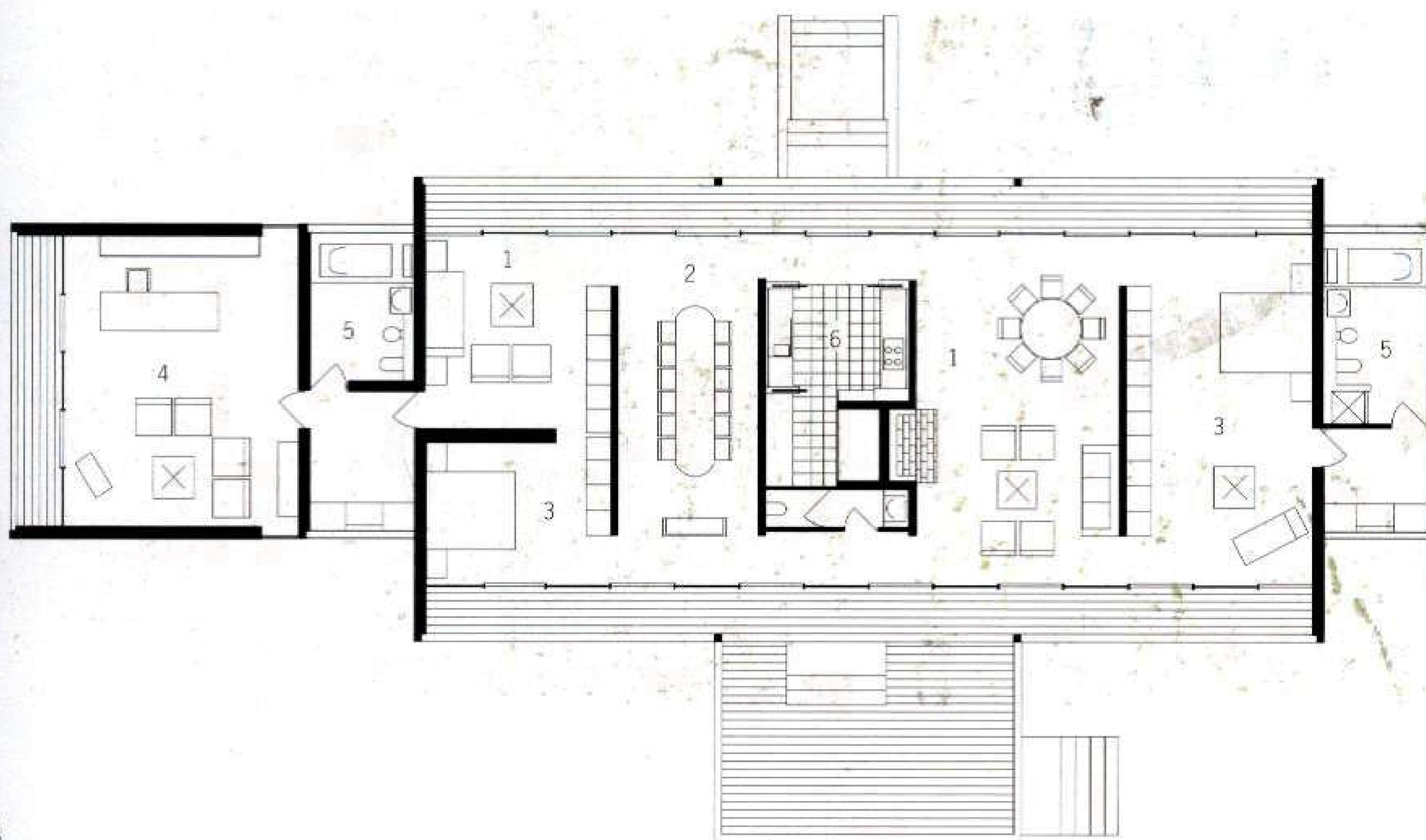
Scott était un personnage haut en couleur qui, dans les années 1920, exerçait le métier d'architecte en même temps que celui de comédien. On prononce encore son nom avec respect dans le monde de l'architecture irlandaise bien que l'on doute que certains projets qui lui sont généralement attribués soient de lui. Ainsi, la gare routière de Dublin, construite en 1953, fut en fait conçue par une équipe de jeunes architectes dirigée par Wilfrid Cantwell et qui comprenait, entre autres, Kevin Roche, qui connut plus tard la célébrité aux États-Unis.

À la fin des années 1960, il était devenu manifeste que ce n'était pas Scott mais ses nouveaux associés, Ronnie Tallon et Robin Walker, qui fixaient la ligne créatrice du cabinet. Tous deux ardents disciples de Mies van der Rohe, ils s'employèrent à donner un nouveau visage à de nombreuses institutions de Dublin en appliquant de manière à la fois savante et artisanale les principes architecturaux de Mies. Le siège de la Banque d'Irlande, achevé au début des années 1970, est une version réduite du Federal Centre de Mies à Chicago. De même, le site de Radio Telefis Eireann a été développé sur plusieurs années selon un plan directeur qui rappelle le campus de l'Illinois Institute of Technology.

Il n'est donc pas étonnant que la maison conçue par Ronnie Tallon pour lui-même et sa famille dans une banlieue de Dublin soit une version de la maison Farnsworth (voir p. 112-113). Plusieurs éléments de la maison corroborent cette filiation : l'ossature en acier, les murs en verre, la façon dont la maison est surélevée, comme pour pallier une éventuelle inondation, et la plateforme de l'entrée avec ses deux volées de marches aériennes. Mais la maison Tallon n'est pas une copie servile et elle présente des différences essentielles avec la maison Farnsworth.

Malgré les murs en verre, l'espace de la maison Tallon est plus circonscrit que celui de la maison Farnsworth, avec des murs pleins aux extrémités (avant que les extensions ne soient construites) et sans porte-à-faux. Des poteaux et des poutres à profil creux soudés les uns aux autres encadrent toute la maison. La terrasse couverte à une extrémité de la maison Farnsworth a été ici redistribuée en ponts continus sur les côtés les plus longs de la maison, entre les poteaux et les murs coulissants en verre. Les matériaux aussi sont différents : bois au lieu de travertin pour les terrasses, et briques de béton pour les murs des extrémités, ces derniers s'inspirant peut-être des murs en brique à ossature d'acier des bâtiments d'enseignement de l'Illinois Institute of Technology. À l'intérieur, le plan est aussi intransigeant que celui de la maison Farnsworth, voire plus. Le plan consiste foncièrement en un seul grand espace. Aucune cloison ne rencontre les murs en verre de sorte qu'aucun des principaux espaces n'est complètement fermé, pas même les chambres. Un plan intransigeant, certes, mais qui procure une sensation de liberté.

La maison initiale était complètement aboutie, de proportions parfaites et, aurait-on cru, non susceptible d'extension. Finalement, sous la pression de la famille qui exigeait surtout plus de salles de bain, des changements s'imposèrent et Ronnie Tallon, après bien des affres, finit par accoucher d'un plan. Il aurait pu simplement ajouter une travée pour conserver la logique du plan initial, quitte à sacrifier la perfection des proportions. Au lieu de cela, il construisit à chaque extrémité des extensions étroites et en retrait de sorte que la maison conserve son identité initiale.



1

1 Plan

1 Salle de séjour
2 Salle à manger
3 Chambres
4 Cabinet de travail
5 Salles de bain
6 Cuisine



2

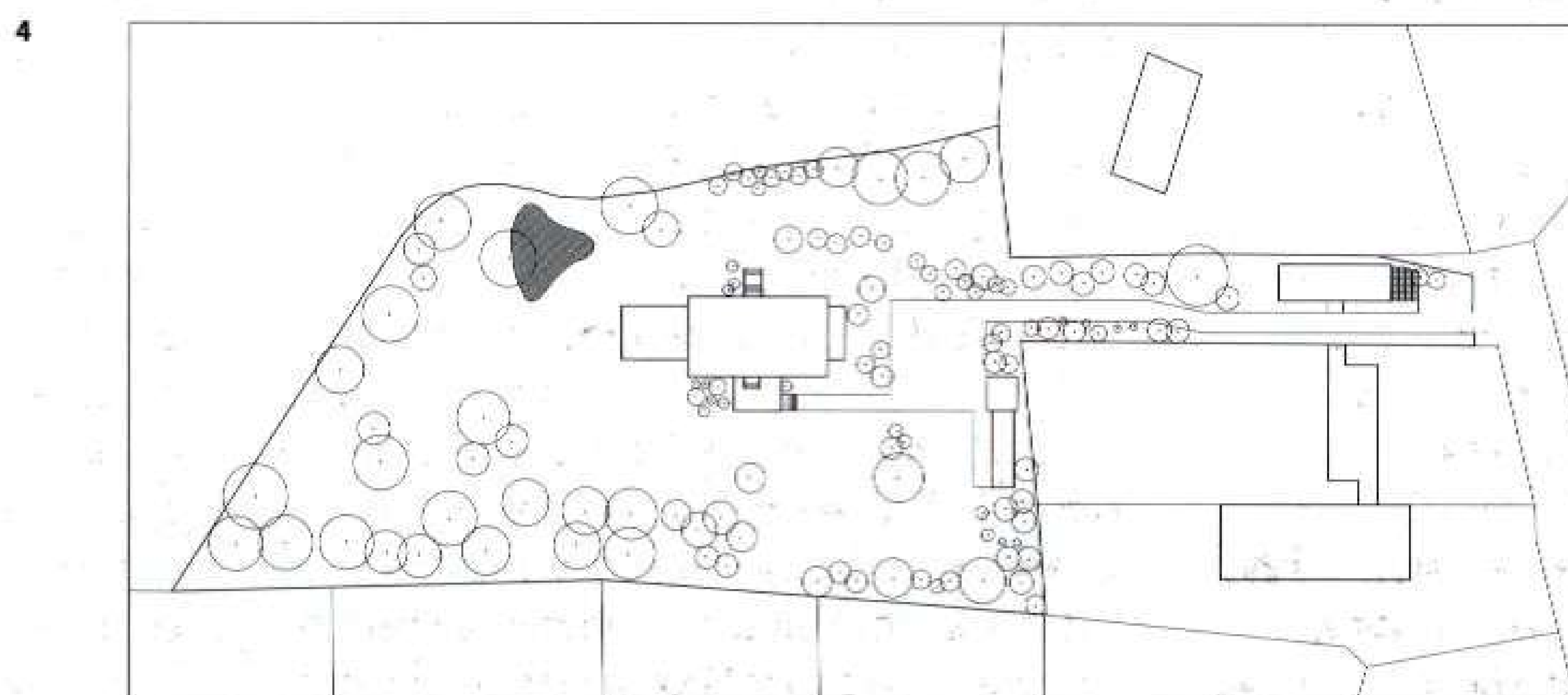
2 Élévation avant



3

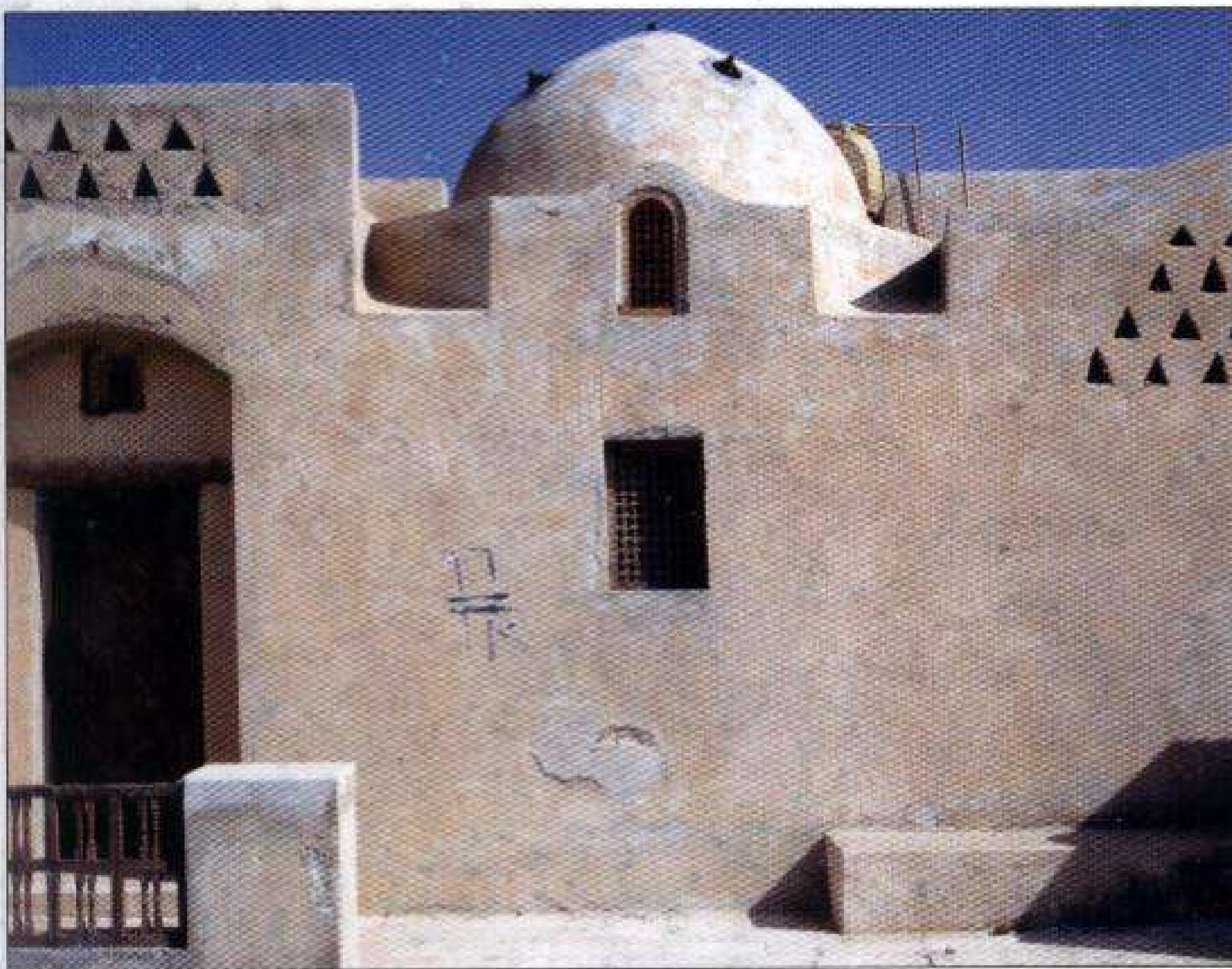
3 Élévation arrière

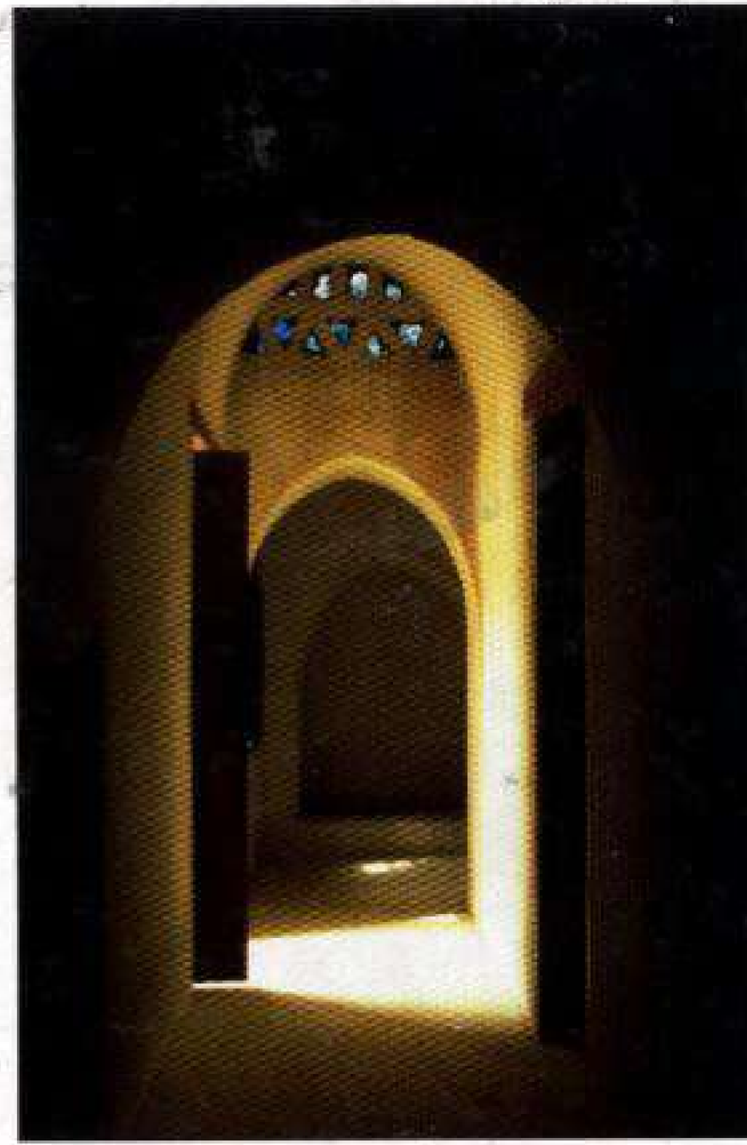
4



4 Plan de masse

0 5 10 m





Maison Fathy

Hassan Fathy, 1899-1989

Sidi Krier, Égypte, 1971

Proximité avec la nature, respect de la tradition, souci de l'humanité et recherche de spiritualité, telles sont les qualités qu'Hassan Fathy privilégiait dans son architecture. Fathy n'était pas un moderniste et se souciait peu de technologie, d'efficacité ou de progrès. Son projet le plus célèbre est le village de Gourna, près de Luxor, construit à la fin des années 1940 pour loger une communauté d'indigents que l'on avait déplacés afin de les empêcher de piller les tombes antiques près de leur ancien village. Un moderniste occidental eût peut-être conçu des logements en série avec des unités d'habitation standardisées, éventuellement à plusieurs étages, éventuellement en béton armé. Fathy construisit une maison de style traditionnel pour chaque famille et mit au point une méthode de construction en brique de torchis que les habitants pouvaient comprendre.

Toutefois, l'architecture de Fathy n'est pas simplement la continuation d'une architecture vernaculaire égyptienne. C'était un intellectuel cosmopolite, féru de littérature et de philosophie, influencé par plusieurs traditions différentes. Le Caire médiéval fut l'une de ses sources d'inspiration constantes et, s'il avait assimilé toute l'histoire de l'architecture de l'Islam, il avait aussi étudié les tombes et les temples pharaoniques. Il mit à profit sa connaissance des mathématiques et de la musique (il jouait du violon) pour conférer à de simples structures domestiques la dignité des proportions harmonieuses. Il était inventif, surtout dans la conception de nouvelles techniques de construction adaptées à des matériaux communs et à des outils simples, mais son langage spatial se fondait sur des formes et des types traditionnels.

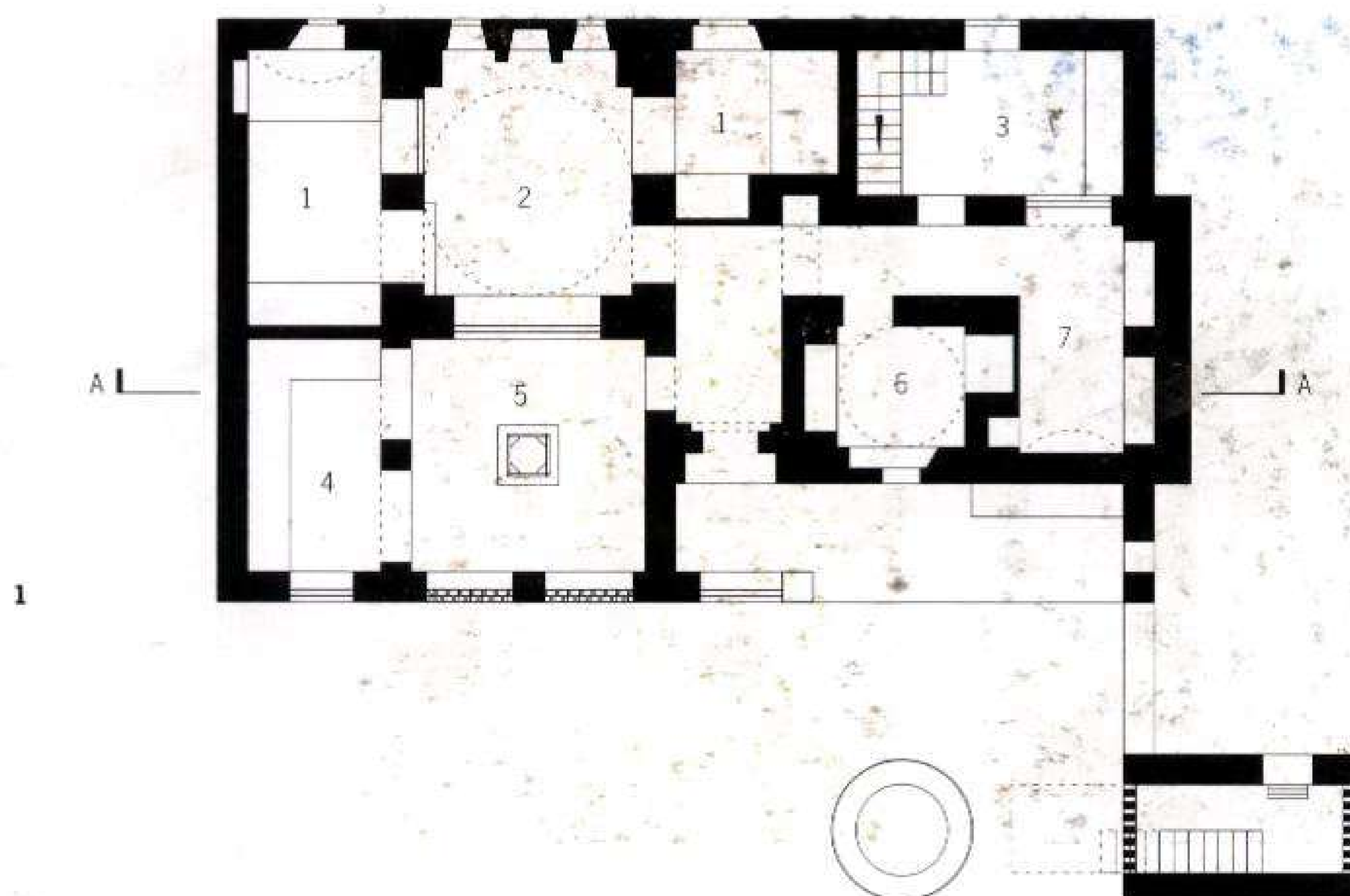
Certains de ces derniers se retrouvent dans la maison qu'il conçut pour lui-même à Sidi Krier, sur la côte méditerranéenne. C'est une structure brute et austère en brique de torchis enduite qui ressemble à un bâtiment ancien sans être aucunement un pastiche. Elle échappe en quelque sorte à la superficialité et au caractère d'évidence qui affligent, telle une malédiction, la plupart des efforts modernes d'interprétation des formes traditionnelles.

Indépendante et isolée, la maison Fathy est néanmoins compacte et tournée vers l'intérieur, ce qui n'est guère surprenant dans une société qui attache tant de valeur à l'intimité de la vie familiale. L'entrée principale est au centre du mur ouest, face à la mer. À gauche de l'entrée se trouve une cour intérieure carrée entourée de hauts murs, avec une fontaine centrale et une loggia sur un côté. Au-delà de la cour intérieure, on accède à la *qa'a*, pièce principale de la maison destinée à plusieurs usages, flanquée de deux *iwans*, des alcôves servant de chambres. Les pièces de service sont à droite de l'entrée : cuisine, salle de bain et une cour d'où l'on accède au toit-terrasse. Le plan est simple mais il crée une séquence spatiale d'une grande subtilité. Bien que la plupart des espaces soient uniformes et symétriques, ils sont groupés de manière asymétrique pour éviter toute abstraction ou schématisme. Seule la cour intérieure et la *qa'a* partagent le même axe, ce qui souligne leur importance.

C'est une architecture entièrement voûtée. Il n'y a pas de poteaux ni de poutres mais des murs épais supportant des dômes et des voûtes. La plupart des fenêtres et des portes ont des arcs arrondis ou pointus. Même des espaces étroits comme le hall d'entrée sont couverts de voûtes elliptiques tandis que les espaces importants tels que la *qa'a* et, plus surprenant, la salle de bain, sont ornés de magnifiques dômes de types divers : à pendentif, aux proportions superbes, pour la *qa'a*, et un hémisphère sur des trompes d'angle pour la salle de bain.

La maison fut construite en 1971 – mais une architecture aussi intemporelle semble n'avoir pas d'âge.

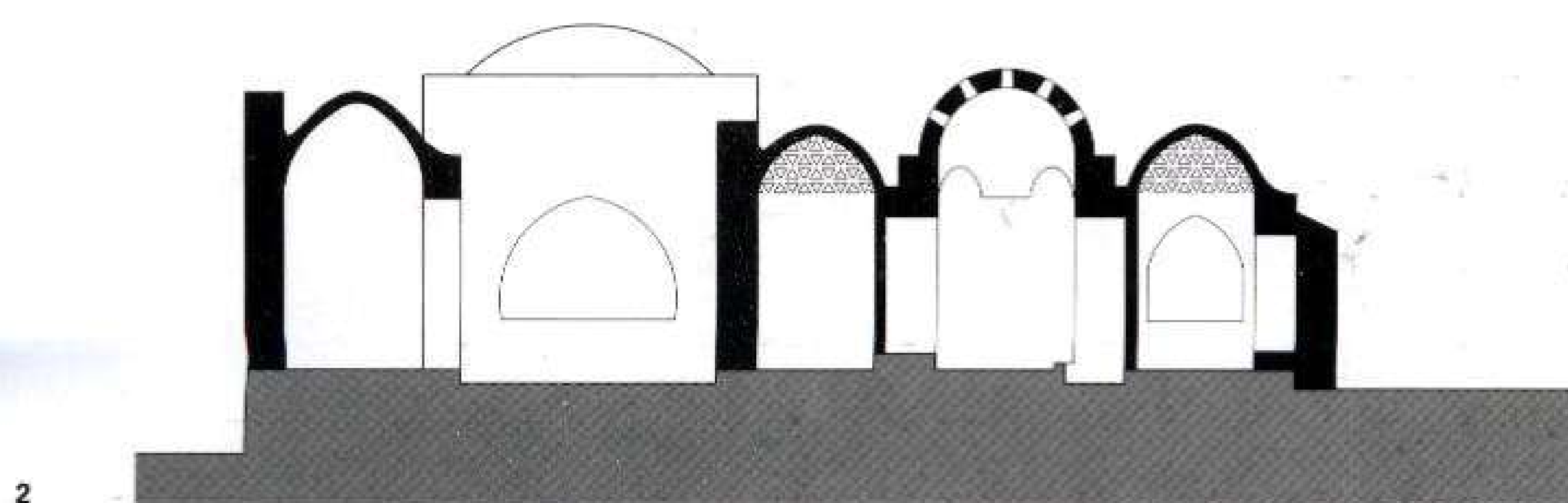
1



1 Plan du rez-de-chaussée

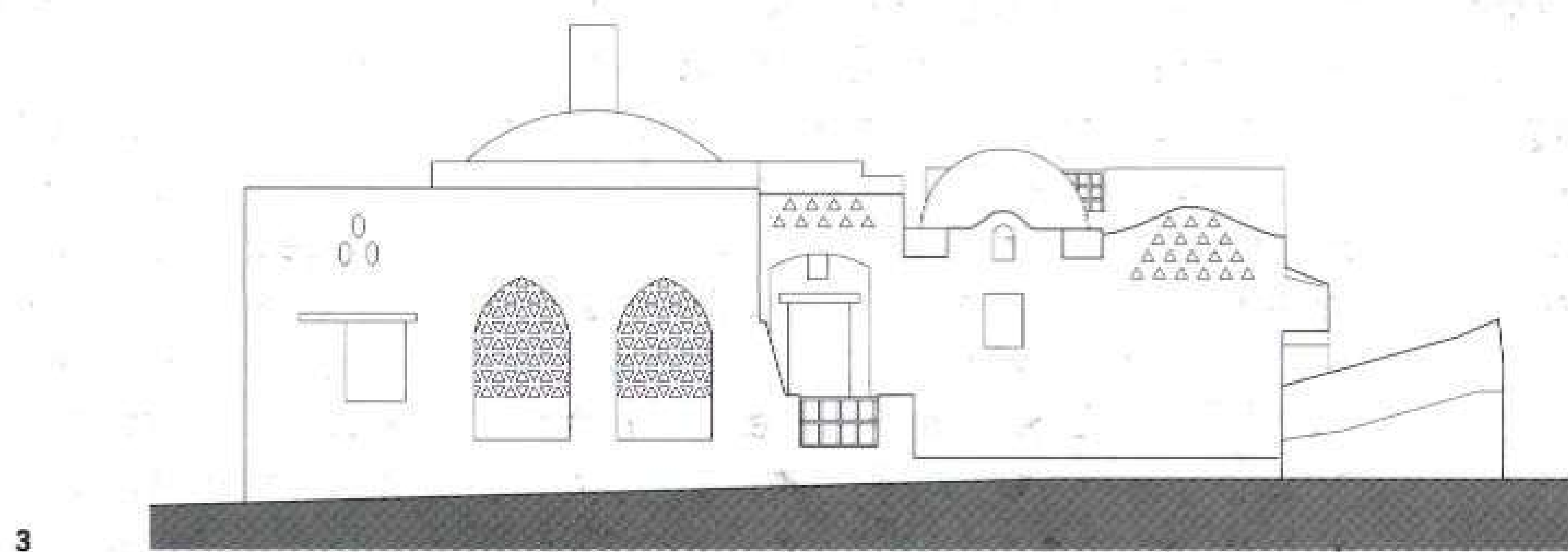
1 Iwan
2 Qa'a
3 Cour
4 Loggia
5 Cour intérieure
6 Salle de bain
7 Cuisine

2



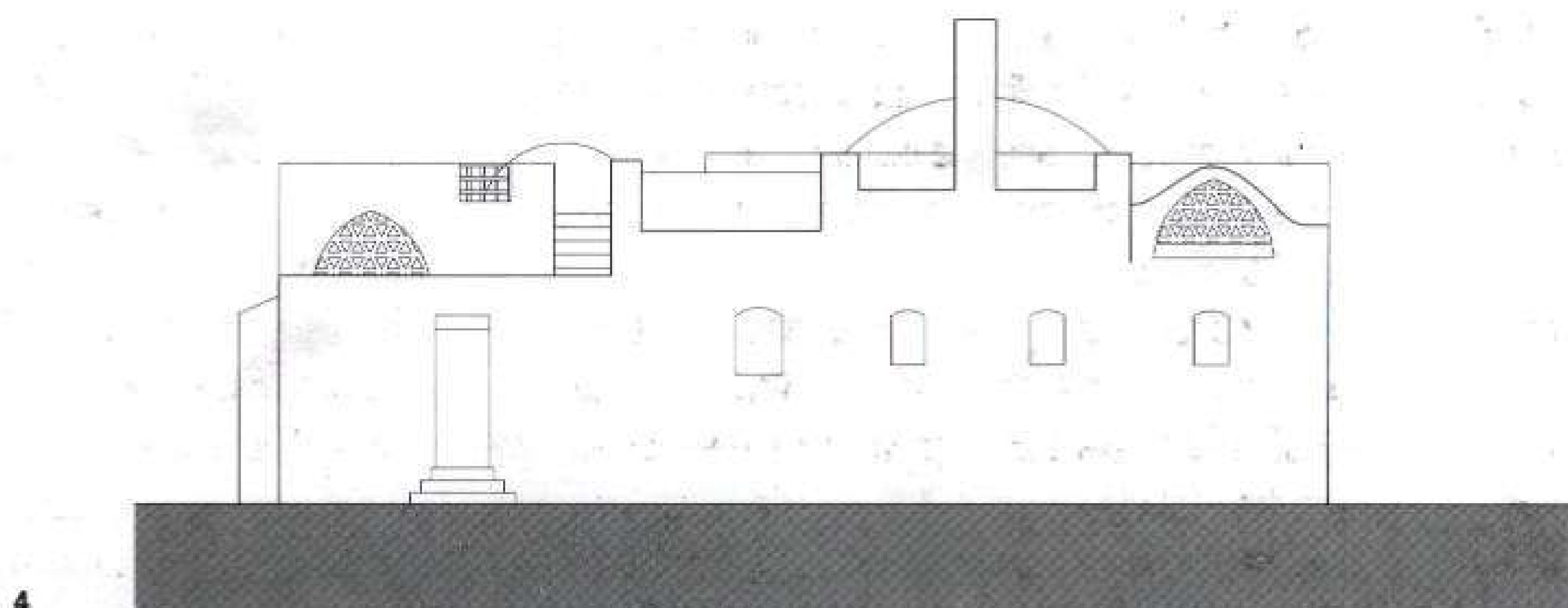
2 Coupe A-A

3



3 Élévation ouest

4



4 Élévation est



0 5 10 m



Maison Cardoso

Alvaro Siza, né en 1933

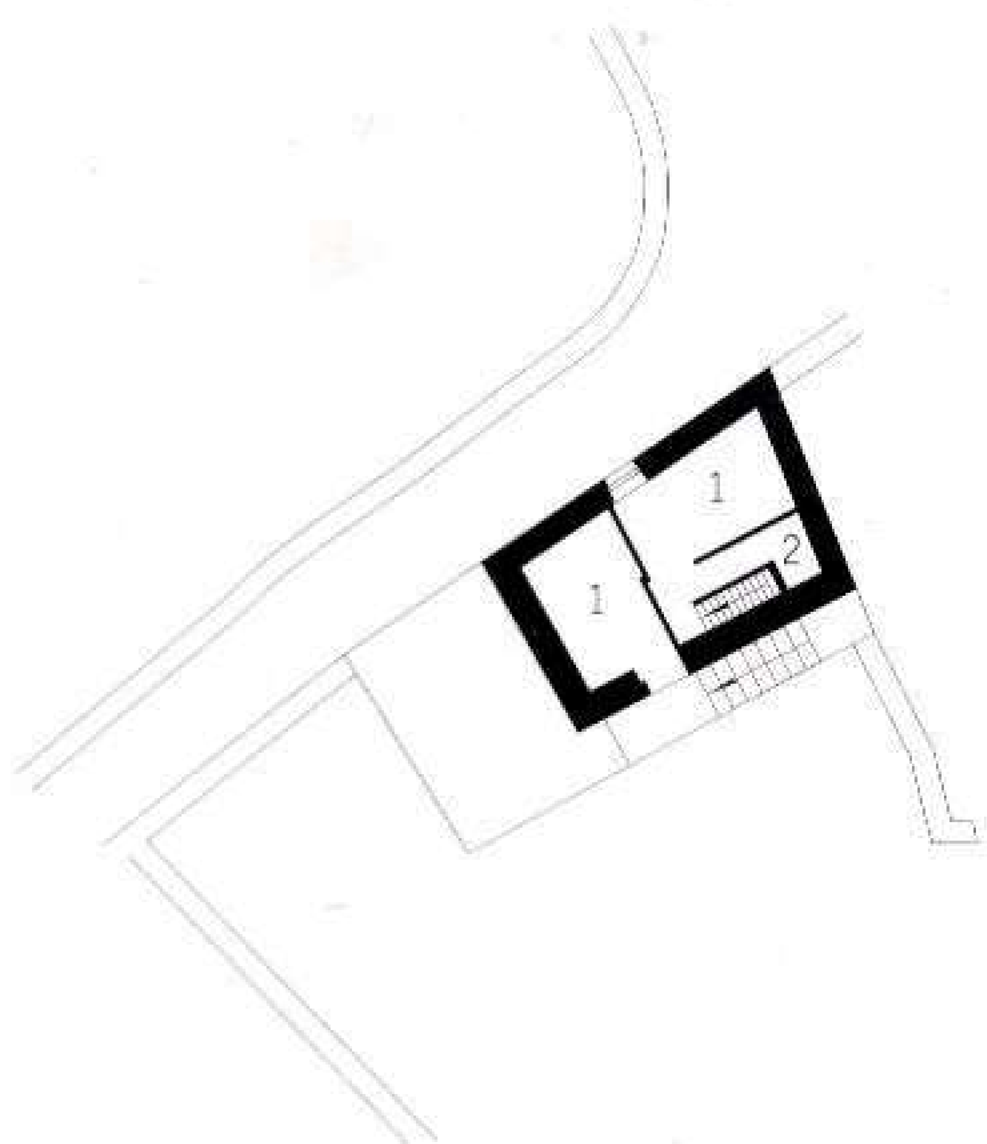
Moledo do Minho, Porto, Portugal, 1971

La maison de week-end à la campagne est un type de bâtiment qui pose un problème très particulier : comment répondre aux besoins de clients oisifs – piscine, terrasse pour les bains de soleil, salles de bain attenantes aux chambres – sans détruire le pittoresque du site qui est la raison première pour laquelle ce dernier a été choisi ? Nous n'osons plus construire de luxueuses villas en des endroits dont la beauté est encore intacte. L'une des solutions, dans des endroits où le tourisme a remplacé l'agriculture, est de transformer un bâtiment de ferme existant tombé en désuétude. Des granges, des étables, des hangars que l'on aurait laissé pourrir naguère, sont désormais considérés comme beaux et dignes d'être conservés. Ils fournissent un camouflage parfait et servent à apaiser la culpabilité des envahisseurs citadins.

En 1964, au Portugal, l'idée était nouvelle. Les architectes étaient censés concevoir des bâtiments neufs et non retaper de vieux hangars. Mais Alvaro Siza était un concepteur « topologique », intéressé par les qualités singulières de sites particuliers. Lorsqu'on lui demanda de concevoir une maison de vacances sur un vieux vignoble du village de Moledo do Minho, près de Porto, il décida que les deux bâtiments d'entreposage existants étaient essentiels au site et qu'il fallait les garder. Il s'agissait de structures trapues et massives, respectivement d'un seul niveau et d'un étage, situées de chaque côté d'une cour à l'extrémité nord du site. Les murs en moellons et les toits portugais traditionnels en tuiles semblaient des excroissances naturelles du mur de soutènement qui séparait le vignoble des chemins creux qui l'entouraient. Le cahier des charges était plutôt exigeant. Le bâtiment d'un étage pouvait facilement être transformé en une maison de deux chambres mais, dans le hangar d'un seul niveau, il fallait d'une manière ou d'une autre faire entrer de force cinq chambres, une salle de séjour et une cuisine.

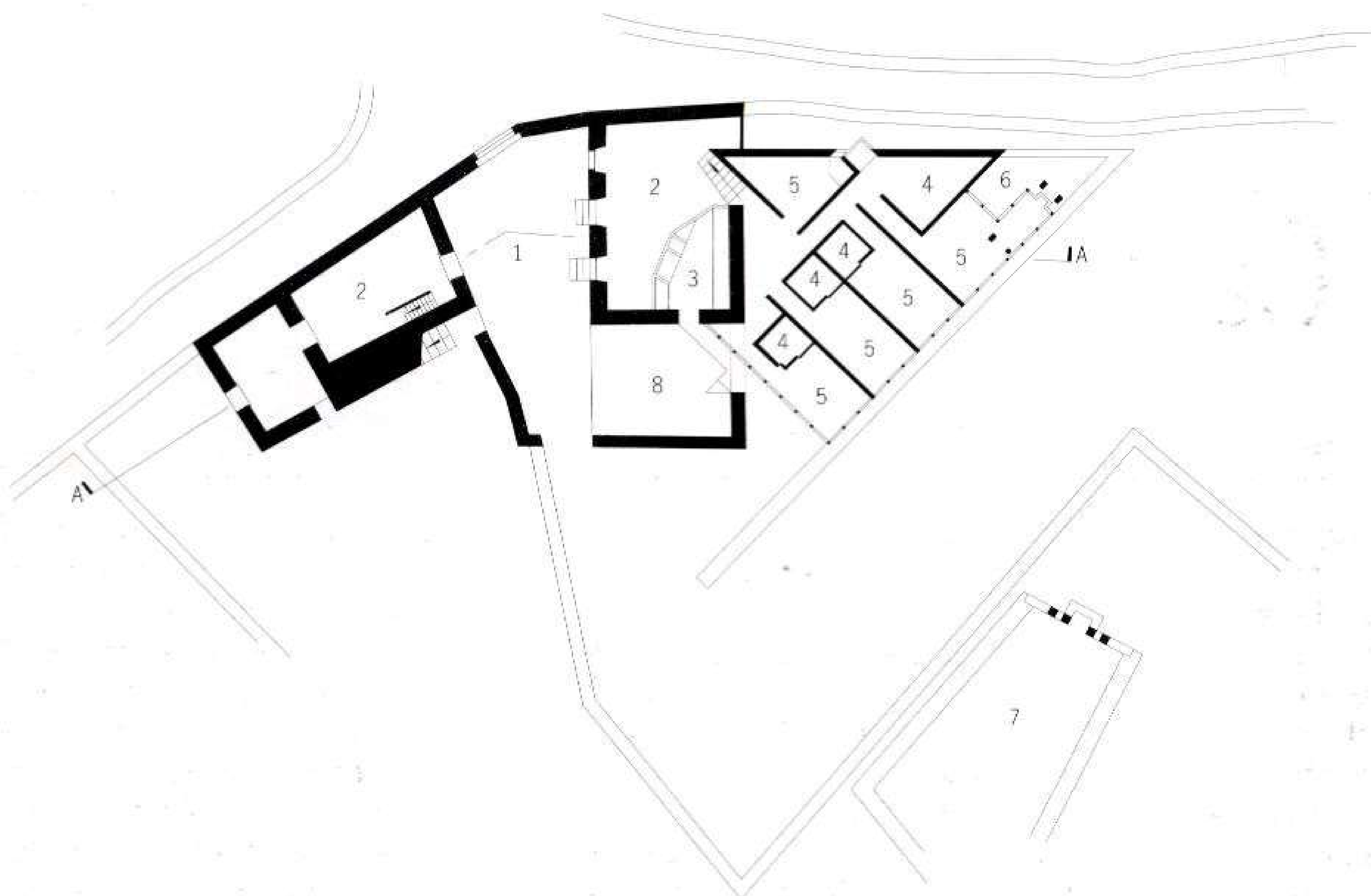
Le projet de Siza est radical mais discret : le hangar devient la salle de séjour et la cuisine, les chambres étant logées dans une nouvelle aile triangulaire d'un seul niveau. En plan, l'extension est environ deux fois plus grande que le bâtiment existant, mais elle a été à moitié enterrée pour en réduire la masse. Un mur de soutènement en pierre supporte un ruban de fenêtres surmonté d'un toit plat couvert de zinc.

La relation entre la nouvelle aile et l'ancien hangar s'apparente davantage à une collision qu'à une transition en douceur. L'angle aigu d'une chambre avance dans la salle de séjour, le long d'une volée de marches rendue nécessaire par la différence du niveau des planchers, tandis qu'un chevauchement spatial similaire se produit à l'autre extrémité de l'extension. La chambre principale et sa grande salle de bain occupent l'angle est du triangle, où une petite terrasse, semblable à un balcon en contrebas, est protégée par un grand toit en surplomb. Le mur de soutènement excepté, la structure de la nouvelle extension diffère de celle des bâtiments anciens. Les murs entre les chambres sont porteurs tandis que le toit est supporté dans les angles par des poteaux en bois. Une ingénieuse finition de l'avant-toit amincit le plus possible le profil du rebord du toit. Les fenêtres constituent un étrange amalgame de moderne et de traditionnel : elles forment un ruban continu mais leur cadre en bois est fabriqué sur le modèle du châssis des fenêtres de l'un des bâtiments anciens. Le côté horticole – de serre, peut-être – est renforcé par le fait que le toit est au même niveau que les tuteurs des vignes voisines. La piscine, sur la partie sud du site, a une forme géométrique irrégulière et est en pierre non taillée, exactement identique à celle des bâtiments anciens. On pourrait prendre cette piscine pour la reconversion d'un bain de parasiticide pour animaux.

1 

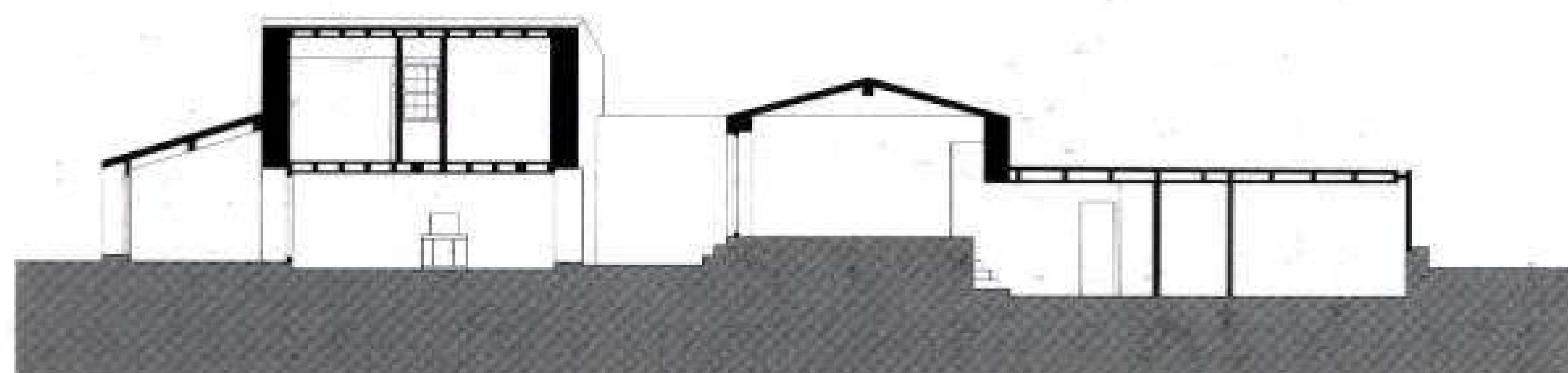
1 Plan du premier étage

1 Chambres
2 Salle de bain

2 

2 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée
2 Salle de séjour
3 Cuisine
4 Salles de bain
5 Chambres
6 Terrasse
7 Piscine
8 Portique

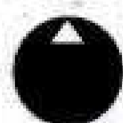
3 

3 Coupe A-A

4 

4 Élévation sud-est

0 5 10 m







Maison Fisher

Louis I. Kahn, 1901-1974

Philadelphie, Pennsylvanie, États-Unis, 1973

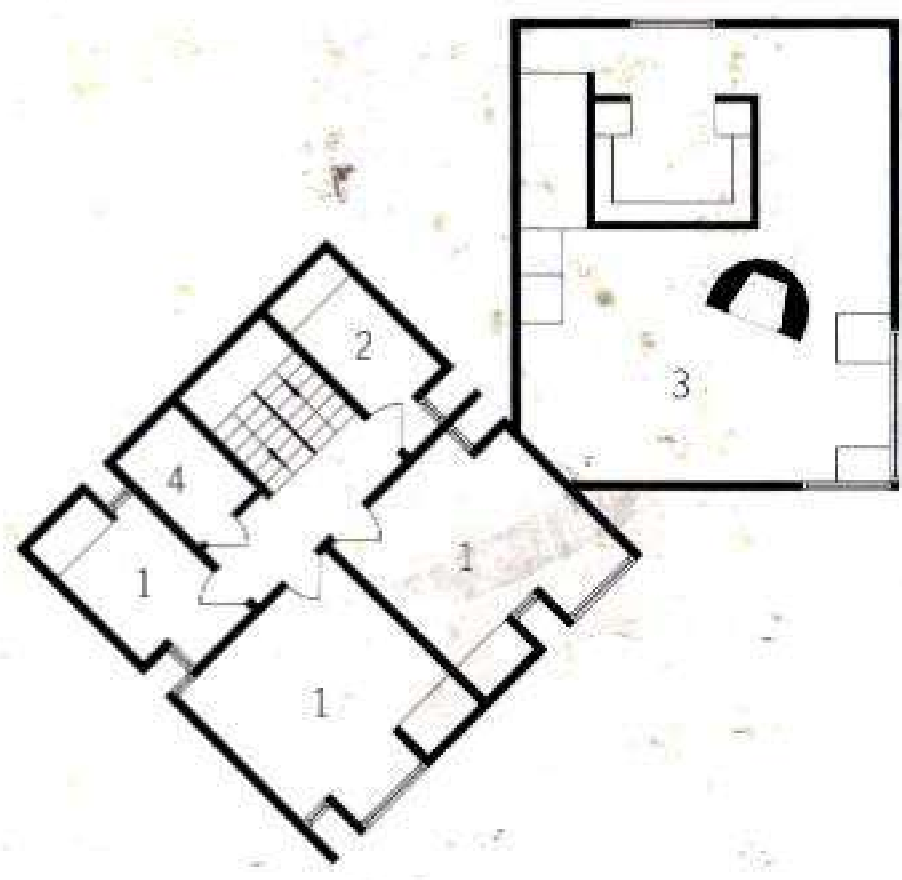
« Je commence toujours avec des carrés », disait Louis I. Kahn. Il suffit de jeter un regard rapide sur les plans de ses bâtiments les plus connus, de l'établissement de bains de Trenton (1954-1959) au complexe gouvernemental de Dhaka (années 1980), pour vérifier la véracité de cette remarque. Il arrive que le bâtiment tout entier soit carré (la bibliothèque d'Exeter, dans le New Hampshire), mais le plus souvent les carrés sont agglomérés ou groupés (les tours des laboratoires Richards à Philadelphie). La maison Fisher en est l'expression la plus simple : deux cubes, l'un pour la salle de séjour, l'autre pour les chambres, se touchant dans un angle, comme par accident, tels des dés lancés sur une table. En réalité, ce ne sont pas des cubes parfaits, celui de la salle de séjour n'étant même pas carré en plan, mais ils en sont assez proches pour qu'on les perçoive comme tel.

L'emplacement de la salle de séjour dans un corps de bâtiment séparé illustre un autre parti pris de Kahn. Il détestait les bâtiments qui étaient des formes unifiées morcelées à l'intérieur pour créer des espaces utilitaires. Dans l'idéal, il aurait voulu que chaque espace, ou pièce, ait sa propre forme. Dans la pratique, cela était rarement réalisable ou économique dans un grand bâtiment mais il était possible dans une maison privée de se rapprocher de cet idéal. La salle de séjour de la maison Fisher remplit la forme qu'elle occupe même si elle la partage avec la cuisine. Mais cela s'explique parce que la cuisine aussi a sa propre forme – un cube à l'intérieur d'un cube. L'espace de la salle de séjour continue au-delà et autour de la cuisine. Dans le corps de bâtiment de deux niveaux contenant les chambres, il est plus difficile de conserver l'intégrité des formes de chaque pièce. Le cube doit être morcelé. Chaque espace est néanmoins complet et cohérent. Ainsi, à l'étage supérieur, les deux chambres exposées à l'est sont des carrés (presque) parfaits, chacun faisant un quart du carré le plus grand, ou un huitième du cube le plus grand.

Kahn aimait la pierre, le matériau des ruines antiques qu'il avait tant admirées durant son séjour à Rome. En Pennsylvanie, le bois était moins coûteux et, pour la maison Fisher, Kahn opta pour une structure en bois traditionnelle (*platform frame*). Mais le site était en pente vers une rivière et le cahier des charges exigeait un espace de rangement en sous-sol de sorte que Kahn pût tout de même utiliser la pierre, en l'occurrence un moellon non traité servant de base à la charpente en bois et qu'il éleva jusque dans la salle de séjour sous la forme d'un âtre et d'une cheminée semi-cylindrique.

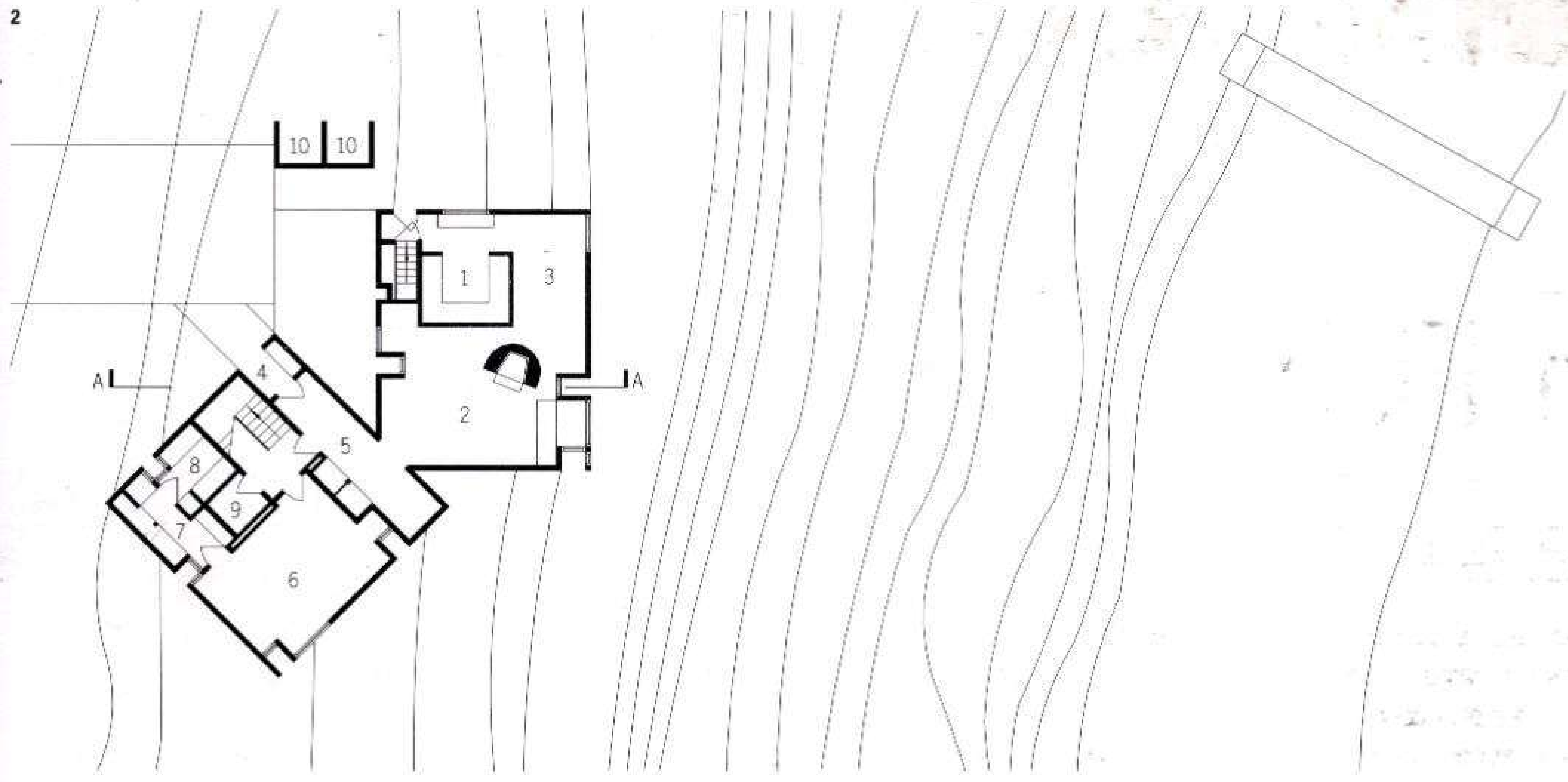
Pour Kahn, l'espace et la lumière ne faisaient qu'un, et l'orientation était un art de précision. La salle de séjour donne au nord au-dessus d'une rivière que l'on voit à travers une fenêtre d'angle élaborée à laquelle est intégré un bureau encastré. Des fenêtres plus petites, percées dans les murs nord-ouest et sud-ouest, atténuent l'éblouissement et laissent entrer par intervalles, l'après-midi et le soir, les rayons du soleil. De même que dans la maison Esherick (voir p. 138-139), l'aération est assurée par des volets séparés en bois, ici profondément en retrait de manière à ne pas faire saillie hors de la maison lorsqu'ils sont ouverts. La salle à manger, derrière la cheminée en pierre, devait être à l'origine un espace retiré, plutôt sombre, avec une petite fenêtre, mais les clients de Kahn tenaient à avoir une vue sur l'extérieur, et une fenêtre plus grande fut installée quelques mois après l'achèvement de la maison.

Bien que les Fisher eussent attendu durant presque sept ans leur maison, que Kahn faisait passer au second plan pour s'occuper de commandes qu'il jugeait plus importantes, ils semblent l'avoir aimée quand même, prenant la peine, par la suite, d'en nettoyer et traiter régulièrement le bardage en cèdre rouge.



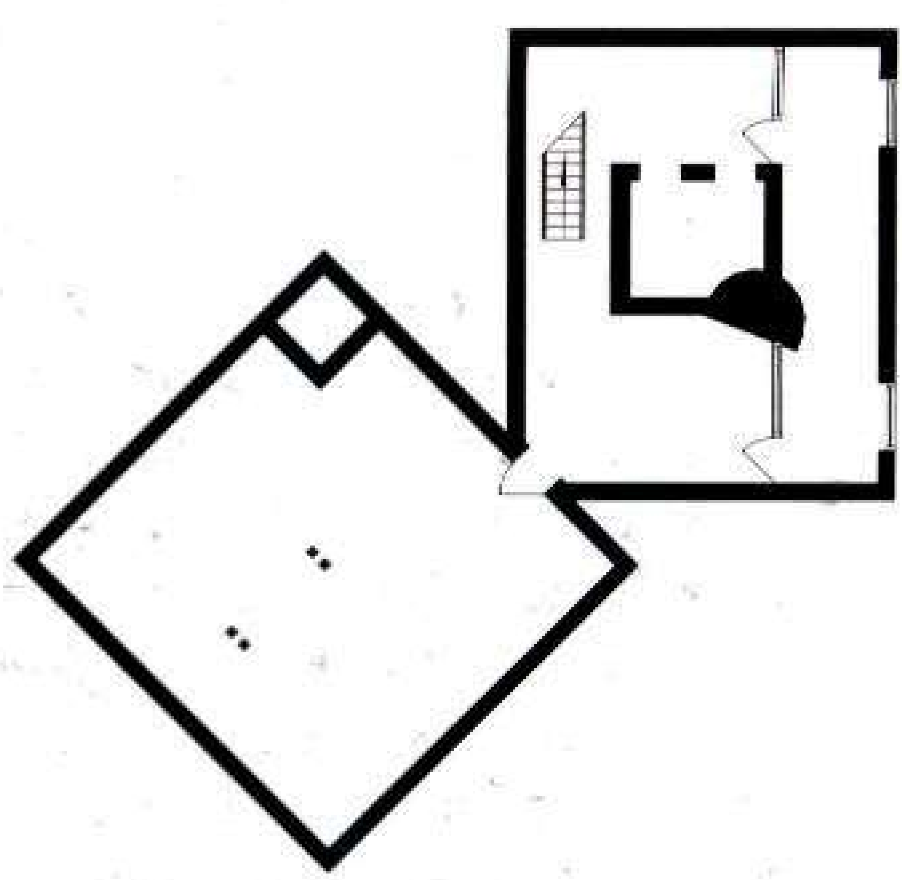
1 Plan du premier étage

1 Chambres
2 Salle de bain
3 Vide
4 Espace de rangement

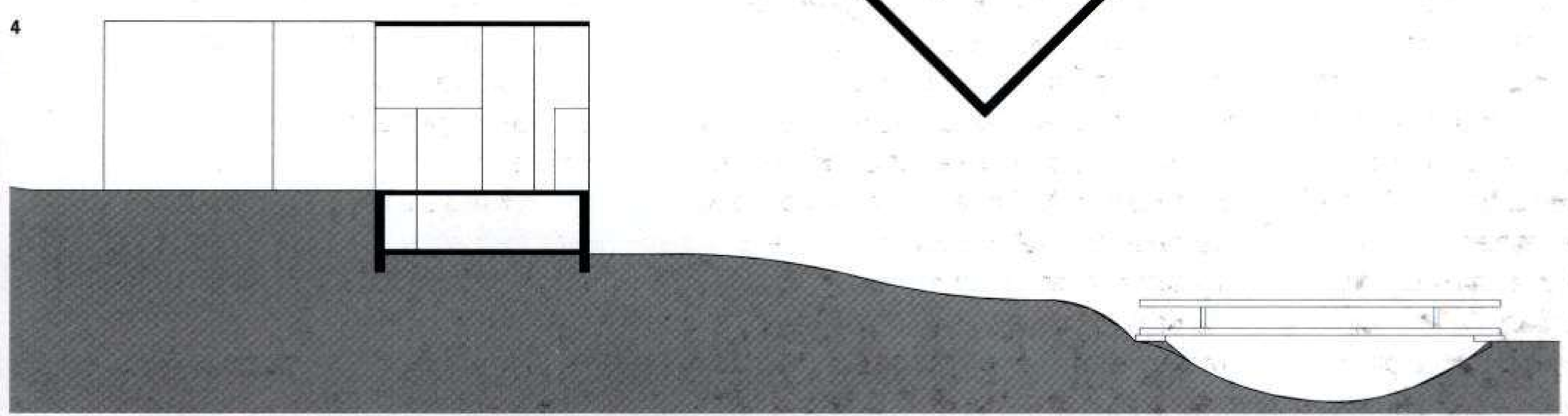


2 Plan du rez-de-chaussée

1 Cuisine
2 Salle de séjour
3 Salle à manger
4 Entrée
5 Hall
6 Chambre
7 Dressing
8 Salle de bain
9 Toilettes
10 Espace de rangement



3 Plan du sous-sol



4 Coupe A-A

0 5 10 m



Maison VI

Peter Eisenman, né en 1932

Cornwall, Connecticut, États-Unis, 1973

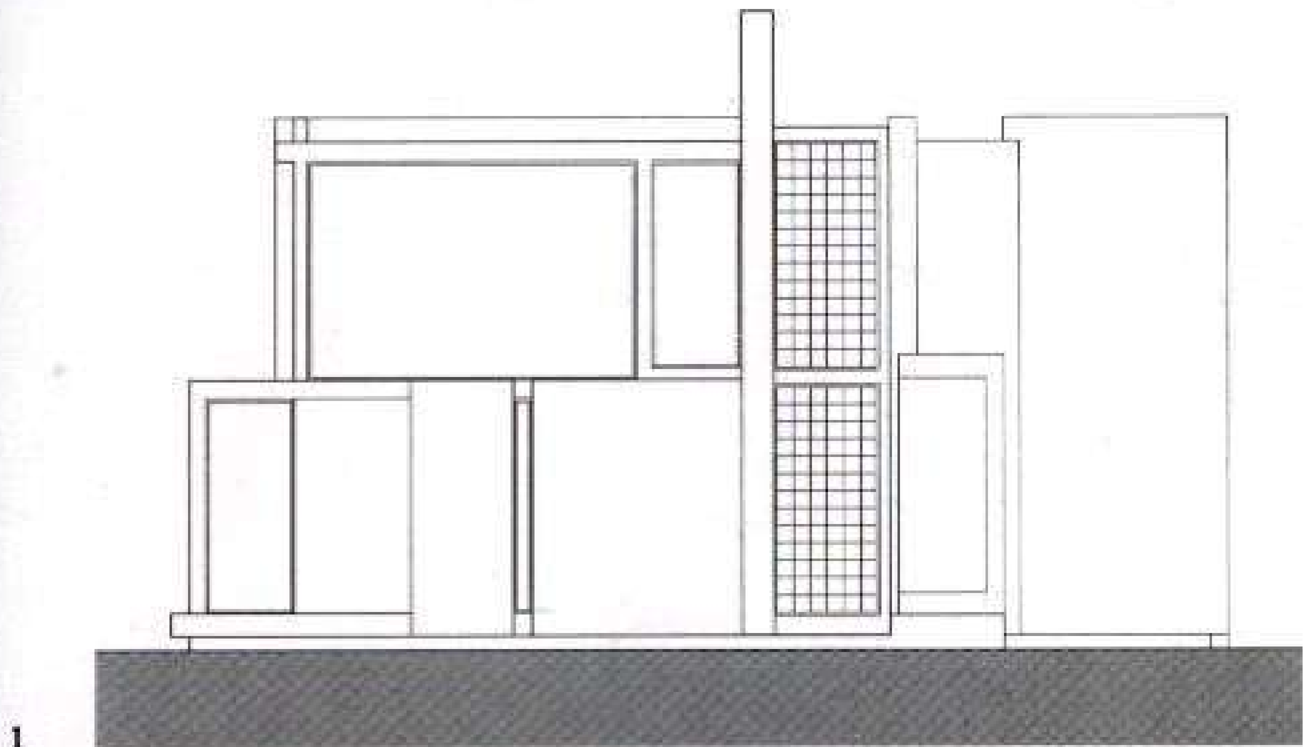
On peut se demander si la maison VI est une maison au sens d'un bâtiment conçu pour être habité. Elle représente l'apogée de la première phase de la carrière de Peter Eisenman, au cours de laquelle il élabora une architecture preque exclusivement conceptuelle. Ses premières maisons étaient composées de ce qu'il appelait des « universaux formels » – lesquels n'avaient aucun sens en eux-mêmes ni rien à voir avec des concepts tels que fonction et contexte mais étaient néanmoins, d'une certaine manière, essentiellement architecturaux. Selon Eisenman, la maison VI n'était pas un objet au sens où celui-ci serait la fin d'un processus. Elle est plutôt l'enregistrement d'un processus. Celui-ci est une sorte de jeu dans lequel une combinaison d'universaux formels est transformée par une succession de « coups » régis par des règles non écrites. Des plans rectangulaires, des vides cubiques et des éléments linéaires (ne dites pas « murs », « pièces » ou « poteaux ») sont déplacés, divisés, dupliqués, soustraits, prolongés ou tournés jusqu'à ce que l'architecte décide que le processus a assez duré : la composition qui en résulte alors est appelée « maison ».

Et quelqu'un doit y vivre – en l'occurrence, des New-Yorkais, Suzanne et Dick Frank, une historienne de l'art et un photographe, qui l'ont commandée pour en faire leur maison de week-end. Leur expérience est relatée en détail dans le livre fascinant et parfois hilarant de Suzanne Frank, *Peter Eisenman's House VI ; The Client's Response* (La maison VI de Peter Eisenman : la réponse du client), publié en 1994.

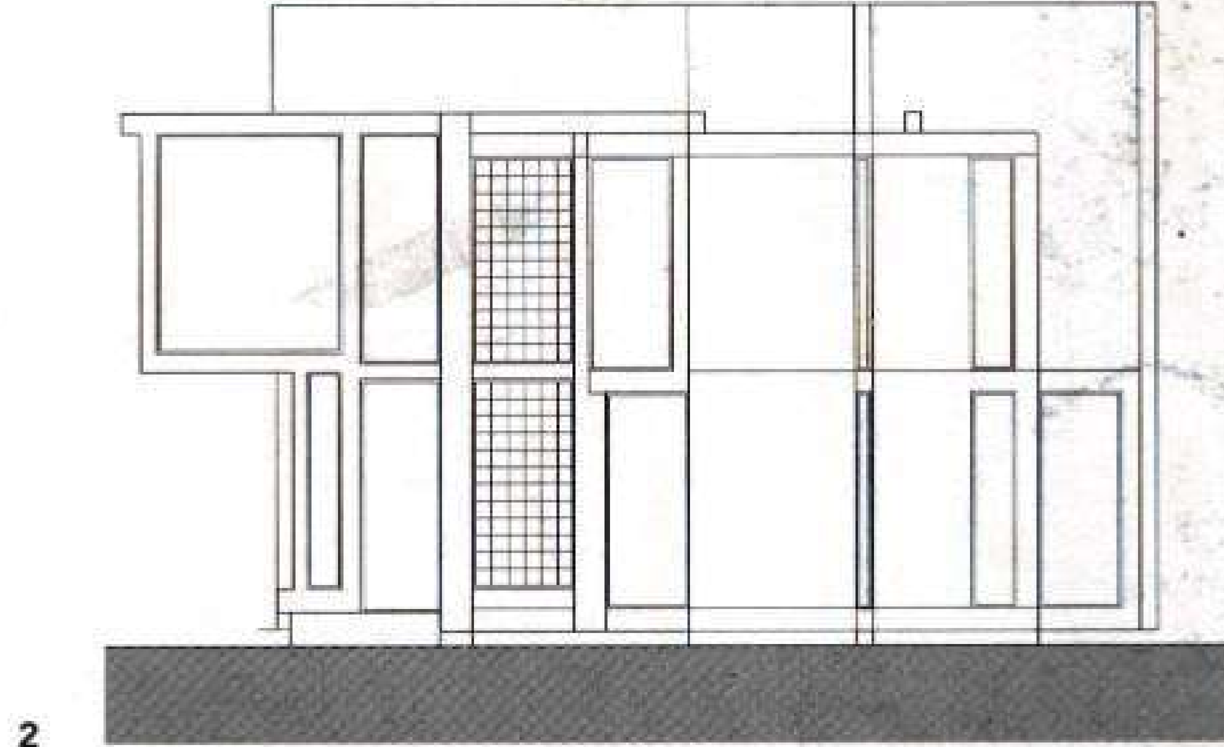
Lorsqu'ils virent les premières esquisses du projet, les Frank accueillir plutôt favorablement les objectifs artistiques d'Eisenman. Ils étaient prêts à accepter, avec enthousiasme même, le point focal de la maison : le point de jonction de deux escaliers. L'un, peint en vert, était une volée normale de marches donnant accès au premier étage de manière habituelle. L'autre, à angle droit de celui-ci, et qui devait être peint en rouge, se prolongeait du premier étage jusqu'au toit mais serait inutilisable car il était à l'envers.

Toutefois, les Frank se réjouirent moins de ce qu'Eisenman n'eût prévu qu'une seule petite chambre, mais une pièce en double hauteur pour la salle de séjour au rez-de-chaussée, ce qui leur parut de l'espace gaspillé. La salle de séjour en double hauteur devait donc être éliminée. Eisenman acquiesça de très mauvaise grâce mais compensa la chose en amputant partiellement le plancher près des escaliers pour créer des liens visuels entre les deux niveaux. De manière plus discutable, il tint à ce que l'on découpe une fente ouverte au milieu du plancher de la nouvelle chambre, située au-dessus de la salle de séjour. Chose incroyable, les Frank acceptèrent, allant jusqu'à échanger leur lit double contre des lits jumeaux pour préserver la pureté conceptuelle du projet. D'autre part, ils eurent beau insister pour qu'il y ait de l'espace pour une table à laquelle pourraient s'asseoir six personnes, ils durent accepter l'intrusion d'un poteau qui devint, pour ainsi dire, un convive supplémentaire.

Certains aspects pratiques de la construction furent également négligés. La structure de base est une charpente américaine en bois, revêtue de contreplaqué et enduite, mais Eisenman fit preuve d'un optimisme excessif dans ses spécifications et l'entrepreneur fut dépassé par la complexité des raccords. Résultat, l'enduit se fendilla, le toit finit par fuir et le bois se mit à pourrir. Lorsqu'ils apportèrent des modifications pour garder l'intérieur de la maison sec, les Frank furent accusés de vandalisme culturel. Pourtant, malgré ces épreuves, ils y restèrent attachés et continuèrent d'en apprécier les qualités spécifiques : la chaude lumière du jour que mélange subtilement une combinaison de fenêtres, de lucarnes et de panneaux translucides Kalwall, les superbes perspectives intérieures et la forme extérieure d'une élégance suprême.



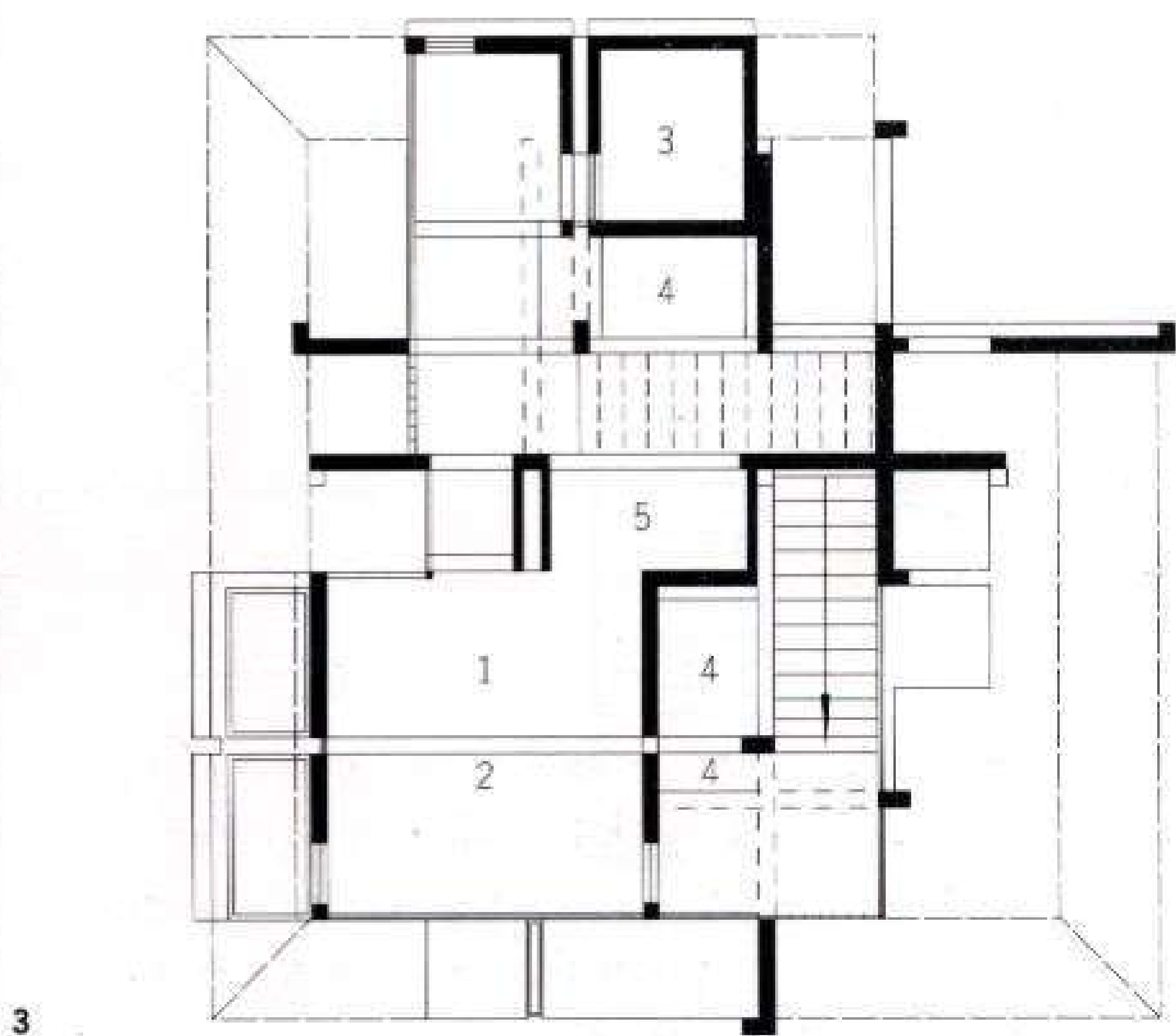
1



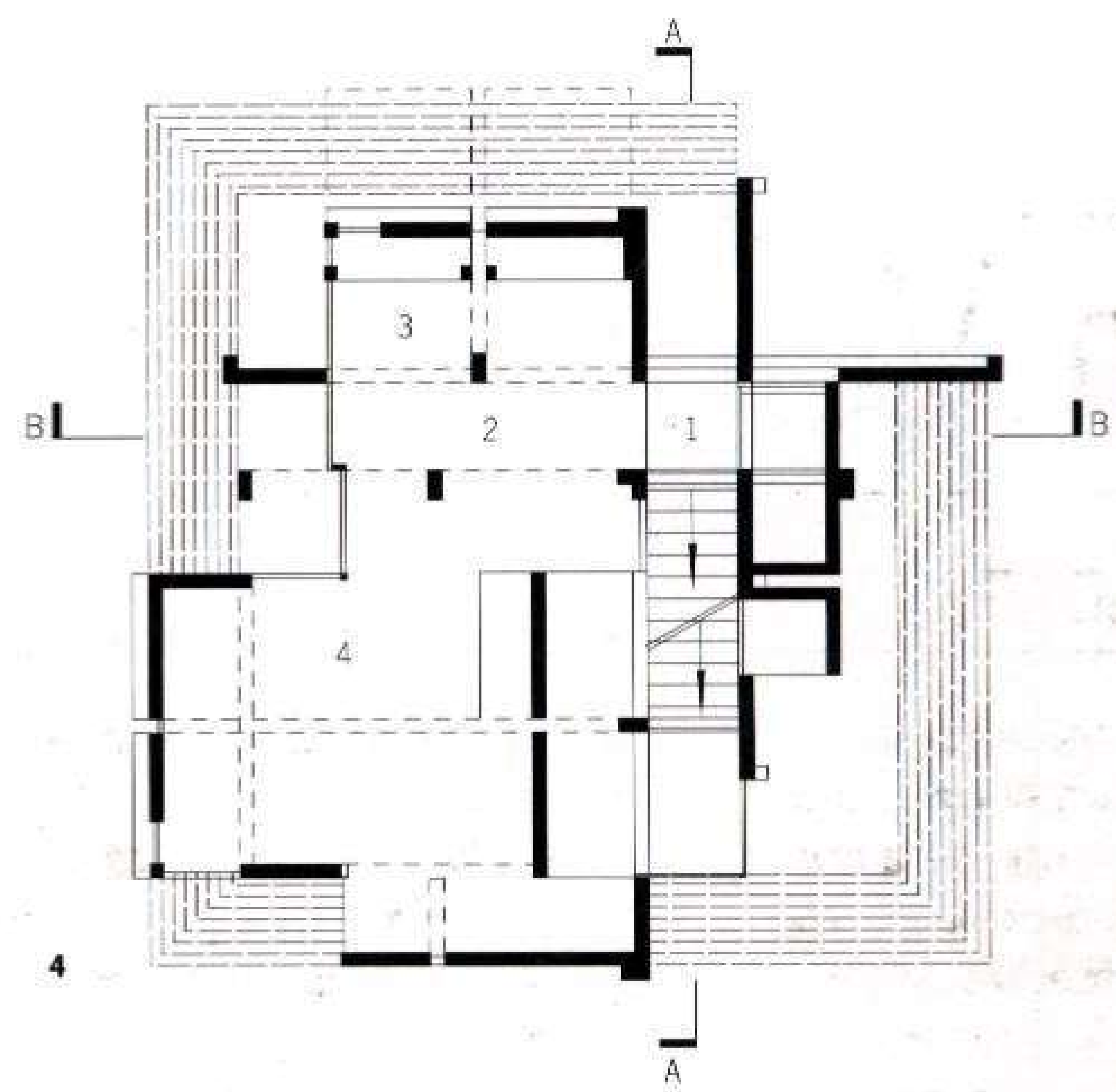
2

1 Élévation sud

2 Élévation ouest



3



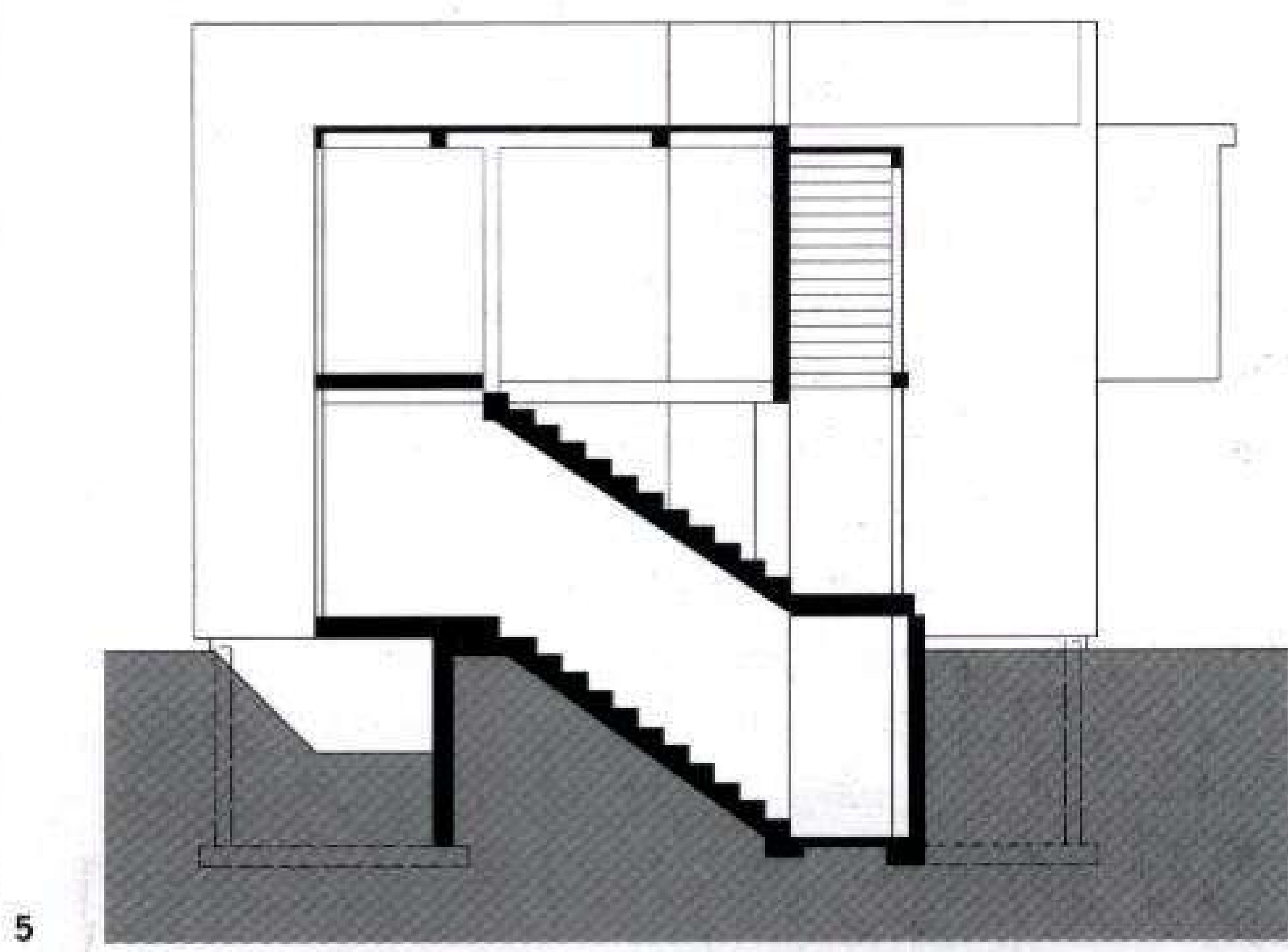
4

3 Plan du premier étage

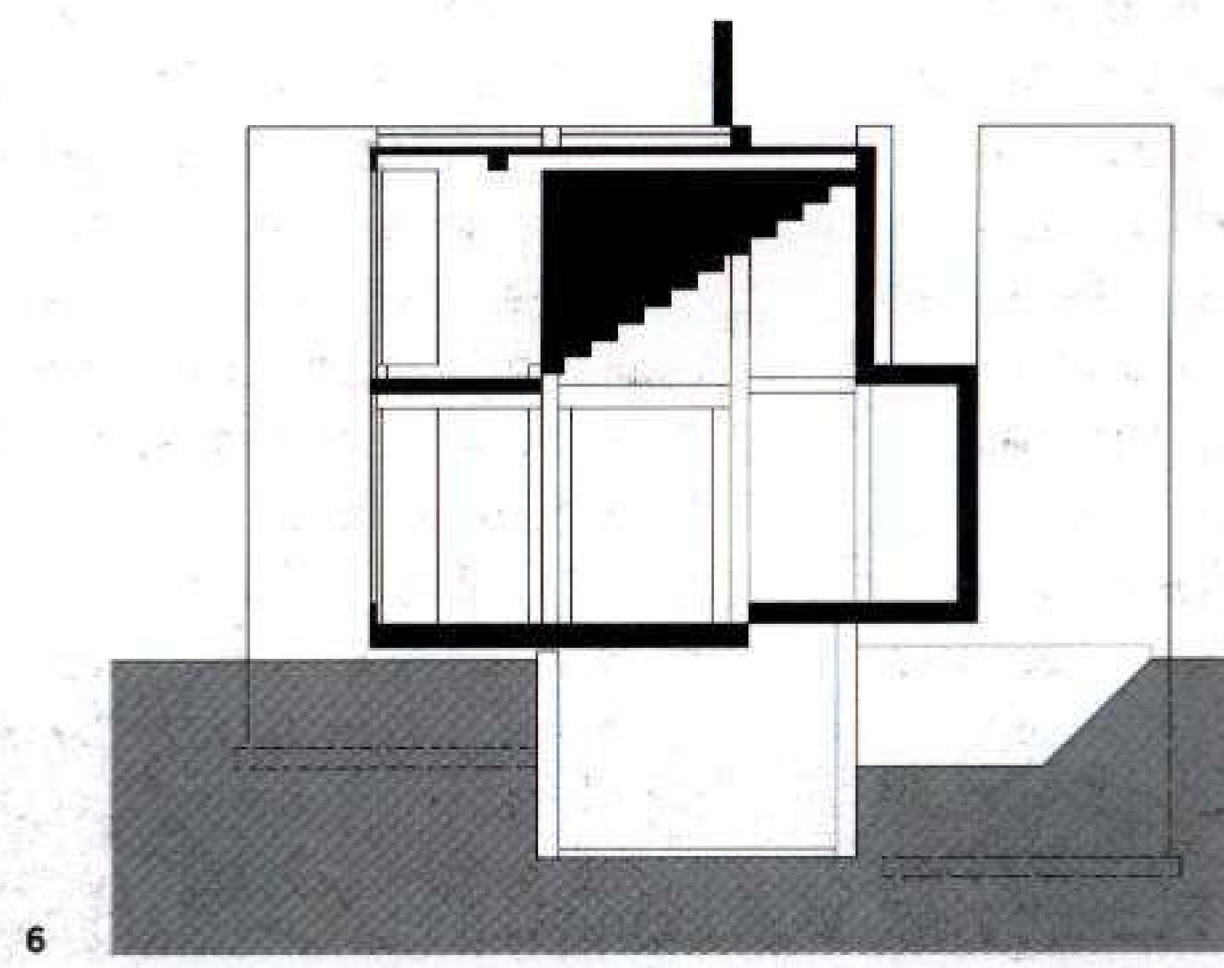
1 Chambre
2 Fente dans le plancher
3 Salle de bain
4 Vides
5 Dressing

4 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée
2 Espace repas
3 Cuisine
4 Salle de séjour



5



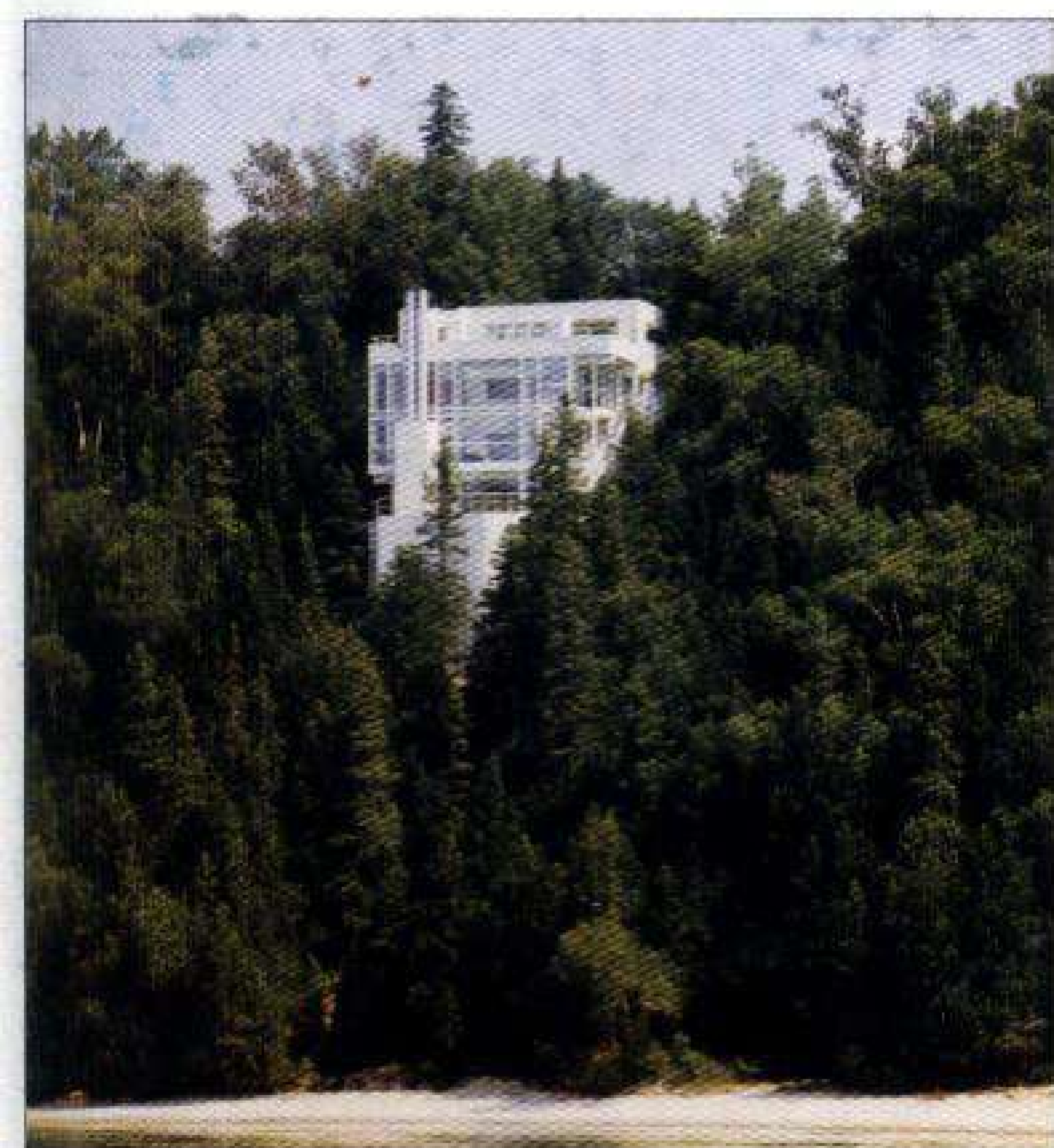
6

5 Coupe A-A

6 Coupe B-B



0 5 10 m





Maison Douglas

Richard Meier, né en 1938

Harbor Springs, Michigan, États-Unis, 1973

Le blanc est la couleur préférée de Richard Meier. Mais ce n'est pas seulement une préférence personnelle. Elle en dit long sur la démarche architecturale fondamentale de Meier : il veut que ses bâtiments se détachent de leur environnement, et de la nature en général, au lieu de s'harmoniser avec lui ou d'en être des extensions ; il entend minimiser les distractions visuelles de manière que l'observateur puisse se concentrer sur ce que Le Corbusier appelait « le jeu magistral, juste et magnifique des formes dans la lumière » ; et il n'attache pas à la « matérialité » – au plaisir pris aux qualités spécifiques de différents matériaux de construction – une importance particulière. Peu importe que le matériau soit le bois, le métal ou le béton, pourvu qu'il soit peint en blanc. Les bâtiments de Meier ont tendance à se dresser tout droit pour se faire connaître, à l'instar des temples classiques dans les jardins anglais du XVIIIe siècle. Ces temples étaient placés de façon à ne pas être en contradiction avec le paysage mais à l'affirmer et à le renforcer, à rendre ses formes, ses couleurs et ses textures clairement visibles. Il en va ainsi des bâtiments de Meier.

La maison Douglas en est l'exemple parfait. Elle se dresse fièrement au milieu de conifères sur une rive escarpée du lac Michigan exposée à l'ouest et sa présence transforme cette rive, lui conférant une proportion et, au sens plein du mot, un sens. Elle humanise le paysage. À première vue, la maison a l'apparence d'un objet plutôt compliqué. La façade sur le lac est quadrillée de lignes semblables à celles d'un tableau de Mondrian, sauf qu'elles sont blanches et non noires et qu'il n'y a pas de couleurs primaires. Deux conduits d'évacuation habilement décentrés constituent le point de mire de la composition, telle la flèche d'une église ou la tour d'horloge d'un hôtel de ville. Il y a des terrasses ouvertes à l'extrémité sud de la maison et sur le toit, et la plus grande partie de ce qui n'est pas ouvert est vitré. Tout le reste est fait d'un matériau plat, blanc, qui, à l'examen, se révèle être un banal bardeau en bois peint, fixé verticalement et dont les joints ont été supprimés.

Le schéma de base de la maison est assez simple : une boîte de trois étages, posée sur un socle de soubassement plein, est divisée verticalement en une zone « privée » comprenant les chambres face à la pente et en une zone « publique » contenant les espaces de vie commune face au lac. Le mur qui sépare les zones forme un plan continu de haut en bas et est surmonté d'une grande lucarne et percé de fenêtres horizontales découpées de manière que l'on ait vue sur les espaces de séjour depuis les couloirs menant aux chambres. Du côté « public », des parties du plancher ont été omises pour créer des espaces en double et en triple hauteur tandis que les relations entre les pièces fermées et les terrasses ouvertes varient grâce à un déplacement des murs extérieurs non porteurs à chaque niveau. Ces découpes et ces déplacements ont des profils courbes qui font penser à certaines formes des villas puristes de Le Corbusier. On se souvient alors que Meier fut membre des célèbres New York Five qui, dans les années 1960, suscitèrent un regain d'intérêt pour ces premiers chefs-d'œuvre modernistes dont ils imitèrent les formes sinon les matériaux ou les idées utopistes.

On pénètre dans la maison au niveau du toit par une longue passerelle depuis un parking découpé dans la pente. Dans l'angle nord-est, un banal escalier à double volée relie les niveaux. Un autre escalier, extérieur et se projetant en direction du lac, relie les terrasses ouvertes dans l'angle opposé. Il est possible à partir du palier inférieur de descendre au sentier menant à la plage par une échelle verticale fixée sur la face escarpée du socle.

toit

1 Plan du niveau du t

1 Passerelle
2 Terrasse

supérieur

2 Plan du niveau sup

1 Chambres
2 Salle de bain

médian

3 Plan du niveau méd

1 Chambre
2 Salle de bain
3 Salle de séjour

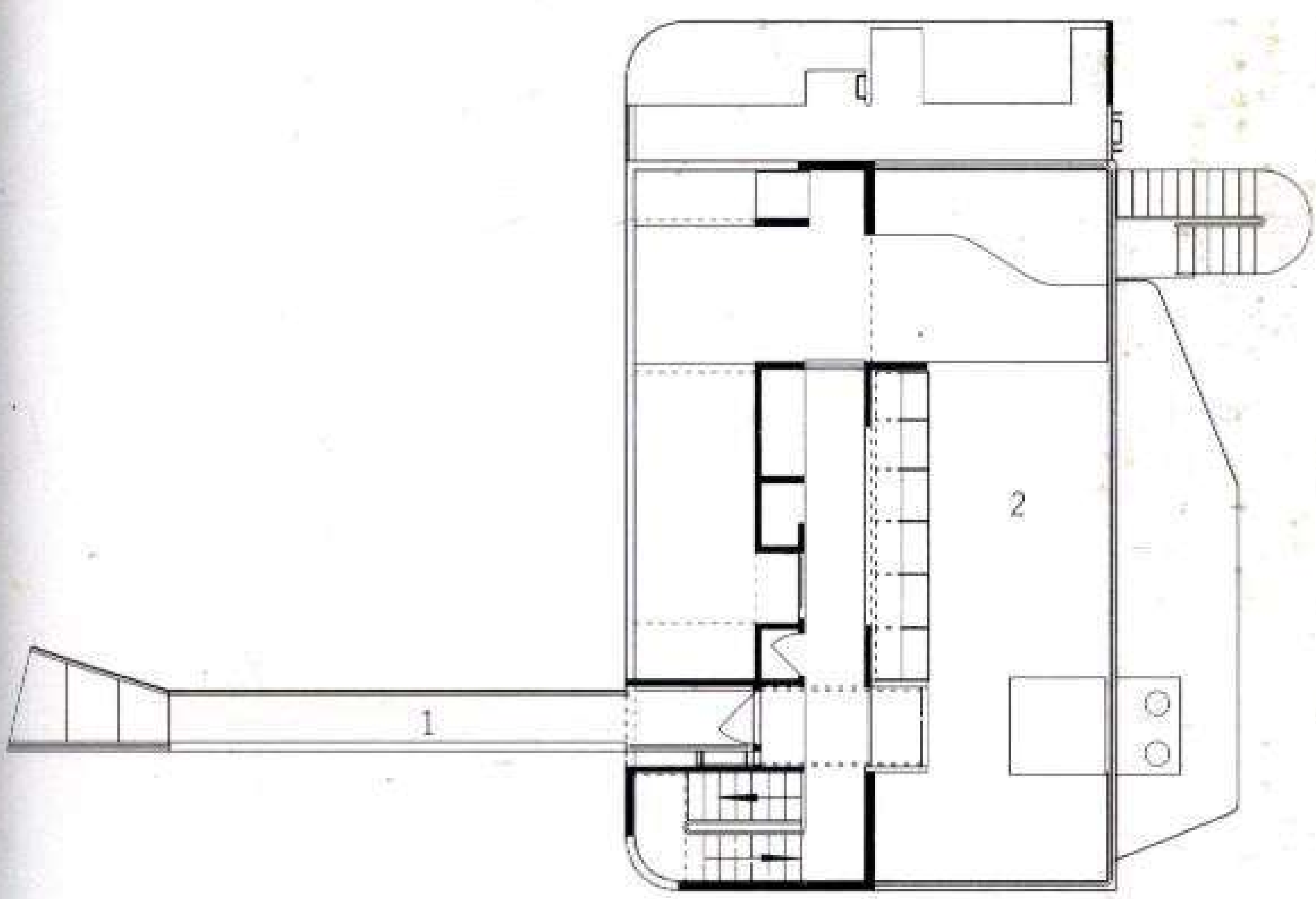
inférieur

4 Plan du niveau infér

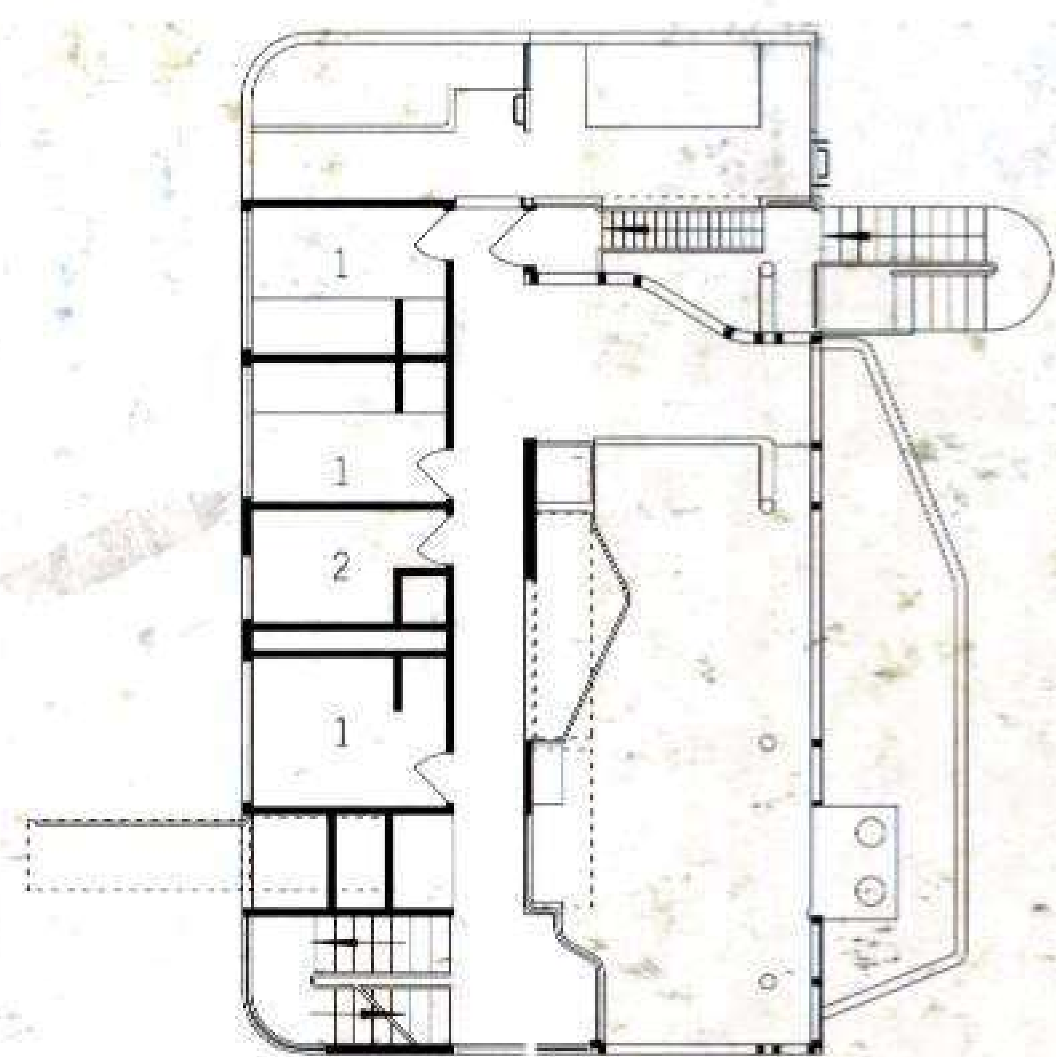
1 Chambre
2 Salle de bain
3 Salle à manger
4 Cuisine

5 Plan de masse

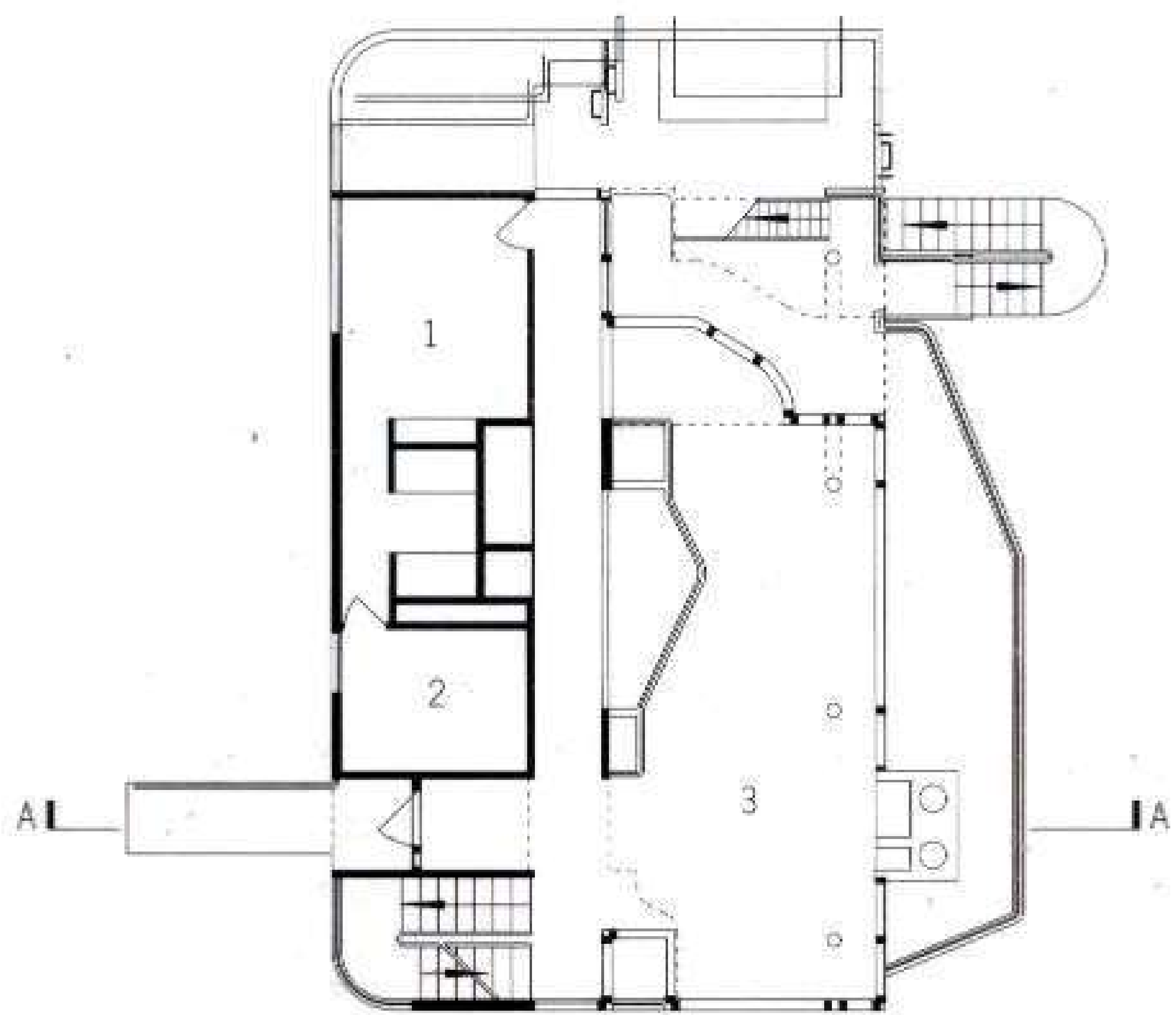
6 Coupe A-A



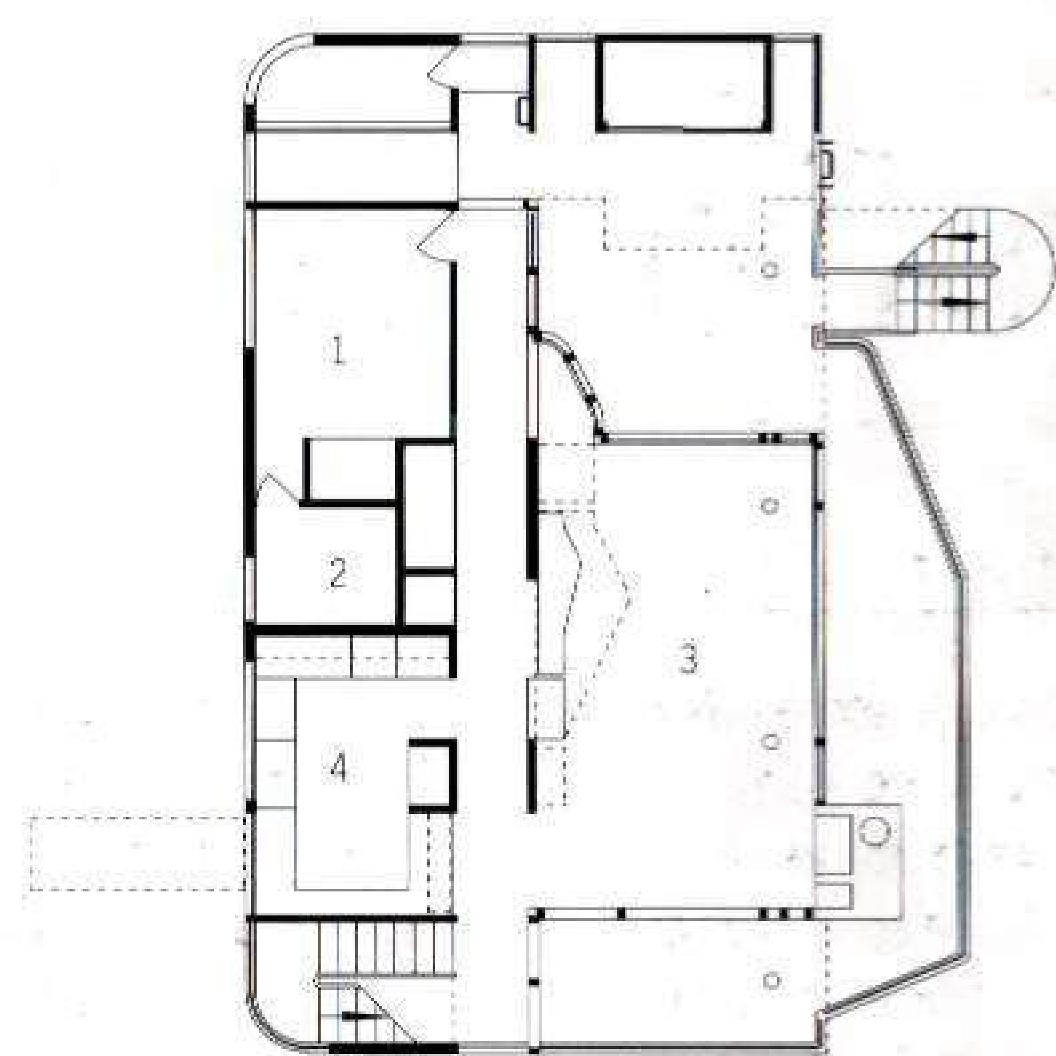
1



2

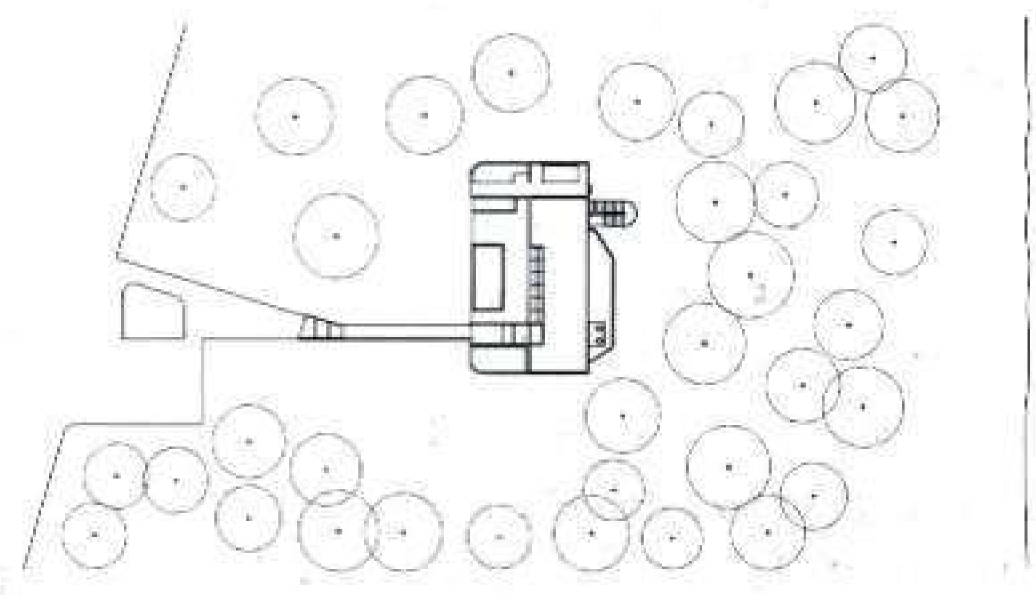


3

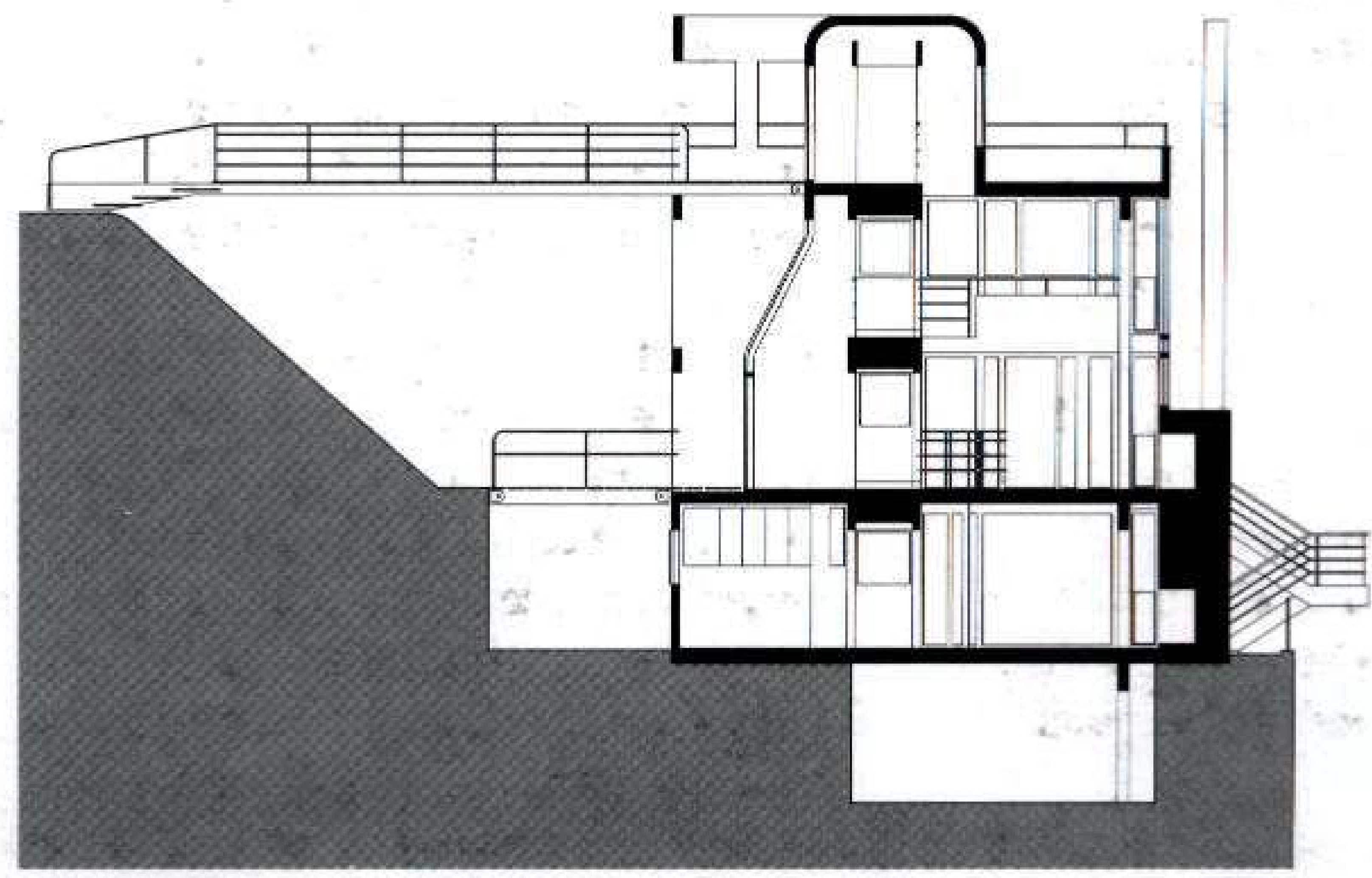


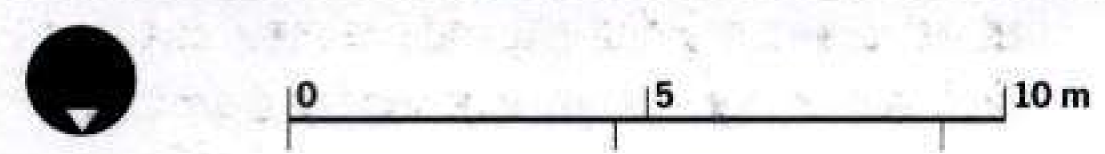
4

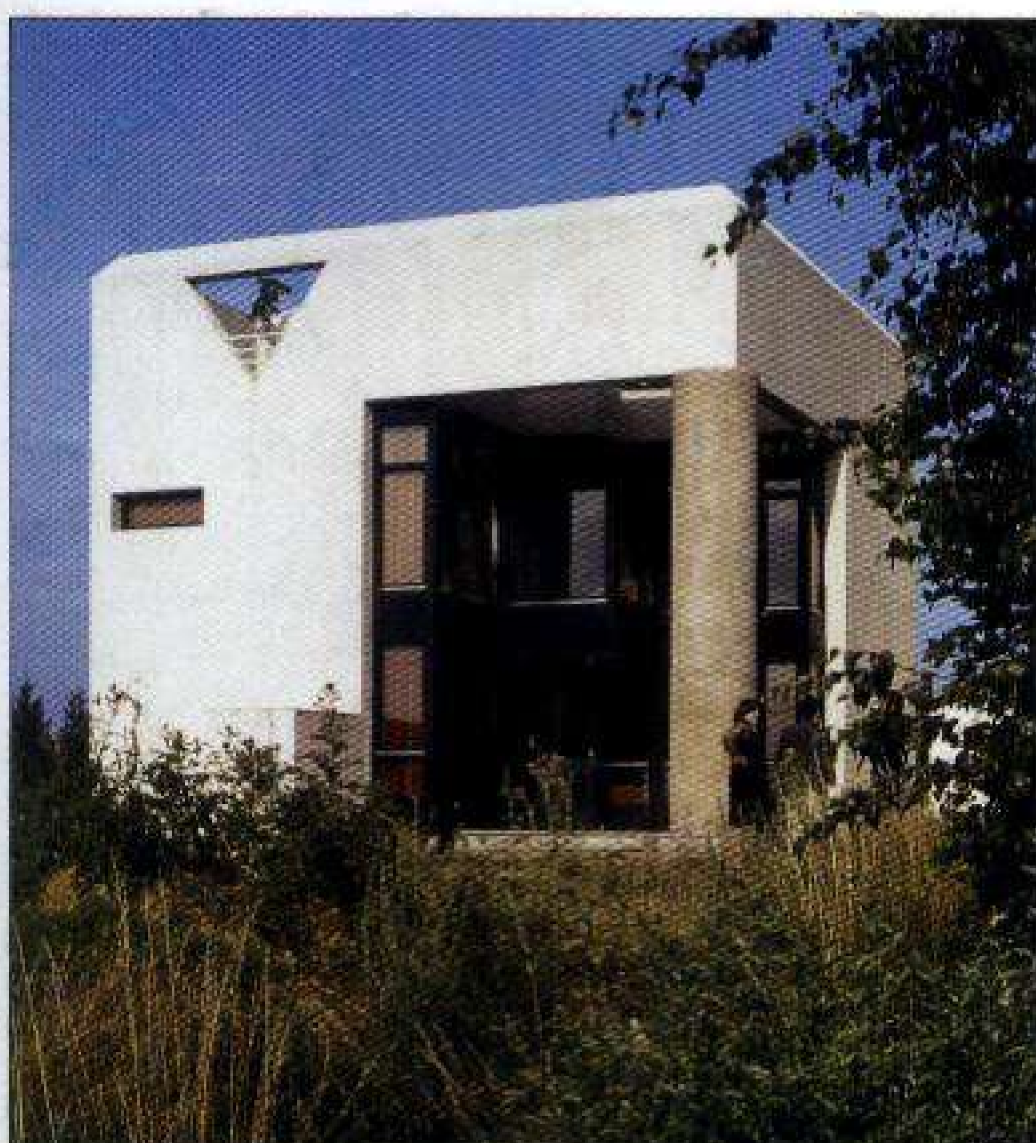
5



6







Maison Dickes

Rob Krier, né en 1938

Luxembourg, 1974

« Mon objectif est de réhabiliter une architecture déshonorée et tombée en disgrâce », déclarait Rob Krier en 1985 dans son livre *Architectural Composition*. Les responsables de ce déshonneur sont les promoteurs et les bureaucrates pour qui la poésie architecturale ne signifie rien et pour qui les villes européennes ne sont qu'un terrain d'où tirer le maximum de profit.

Rob Krier et son frère Leon se sont fait une réputation d'urbanistes antimodernistes plus par leurs écrits polémiques et leurs projets sur le papier que par leurs bâtiments construits. Toutefois, ces dernières années, l'association de Leon avec le prince de Galles a débouché sur l'achèvement de plusieurs phases du projet de logements à Poundbury, près de Dorchester, et le partenariat de Rob avec Christoph Kohl a permis la création des plans directeurs de villes allemandes, autrichiennes, françaises et néerlandaises. La majorité de ces plans vise à redécouvrir ce qu'était le concept d'espace public caractéristique de la ville préindustrielle. Le plan urbain moderniste, à zonage fonctionnel et conçu selon des critères abstraits, est rejeté. Les composantes de la ville antimoderniste sont de type traditionnel : rues et places modelées par les murs continus d'immeubles, et ponctuées par des monuments.

Au vu de cette évolution récente, il est intéressant de revenir en arrière pour examiner la maison Dickes conçue par Rob Krier au milieu des années 1970. Au premier regard, elle n'a rien de traditionnel. En fait, on pourrait presque la prendre pour une villa corbuséenne. Elle est dans l'ensemble de forme abstraite et géométrique, un cube pur dépourvu de toute expression architectonique conventionnelle. La disposition des murs est simple, il n'y a pas de toit ou de corniche visible, ni de poteau, si ce n'est un épais pilier sans ornement, et aucune fenêtre ordinaire. Et pourtant cette petite maison est le produit d'une méthode de conception relevant de la typologique traditionnelle.

Dans *Architectural Composition*, Krier dresse le catalogue systématique du potentiel spatial et architectural de toutes les formes géométriques standard : le rectangle, le cercle, l'octogone, la forme en T, le triangle et, bien sûr, le carré. Chaque type a ses sous-types. Un sous-type du carré est la forme en L. En tant que carré/forme en L, le plan de la maison Dickes n'est donc pas une réaction à des circonstances particulières mais un choix parmi une gamme de possibilités préexistantes. Sur un point, la conception répond cependant à une exigence particulière : apparemment, Mme Dickes, constamment ennuyée par un voyeur, avait fini par détester les fenêtres. Celles-ci sont donc remplacées par des murs-rideaux dans l'angle rentrant. Mais celui-ci est également ce qui fait du plan une variante en forme de L du carré type.

En réalité, à l'intérieur de sa structure géométrique, le plan est plutôt libre et spacieux. Il y a un sous-sol contenant un garage et des locaux techniques, deux étages habitables et, en haut, une pièce multiusages supplémentaire ouvrant sur un toit-terrasse. La forme et l'emplacement de l'escalier sont plutôt surprenants. On s'attendrait à ce qu'il soit placé de manière symétrique, peut-être dans l'angle opposé à l'épais pilier mais, au lieu de cela, il est adossé à un mur latéral qu'il pousse vers le dehors, ce qui crée une légère protubérance à l'extérieur. Aucune pièce n'est un rectangle franc et net. Chacune doit négocier son espace avec ses voisines.

Les dessins de Krier comprennent une perspective déformée de la salle de séjour peuplée de quatre figures plutôt grotesques. Ce dessin fait penser à certains tableaux de l'expressionnisme allemand des années 1920 et nous rappelle que, malgré ses obsessions géométriques et typologiques, la vision de Krier est essentiellement poétique.

Plan du premier étage

Salle de bain
Chambres

2 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée
2 Salle de séjour
3 Cuisine
4 Terrasse

3 Plan du sous-sol

1 Garage

4 Plan du toit

5 Plan du deuxième étage

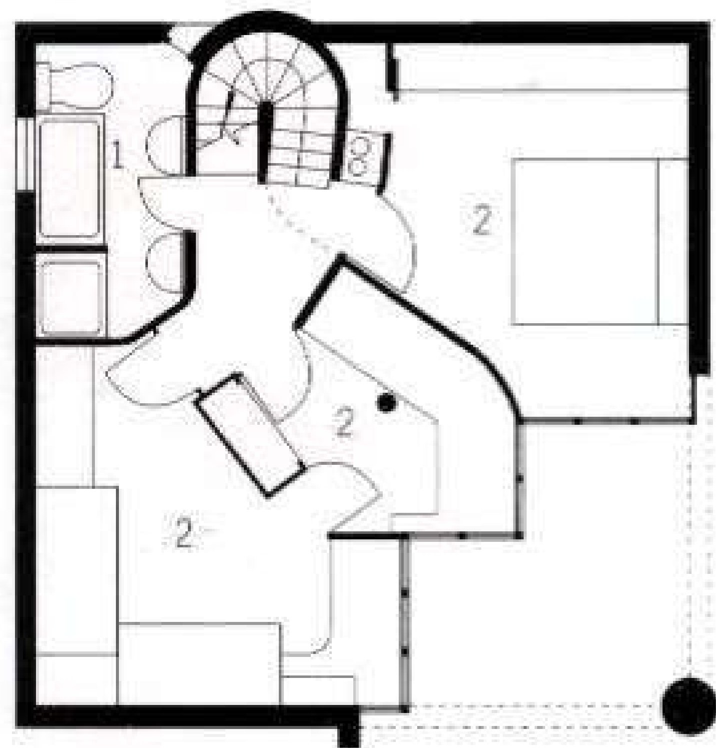
1 Terrasse
2 Cabinet de travail

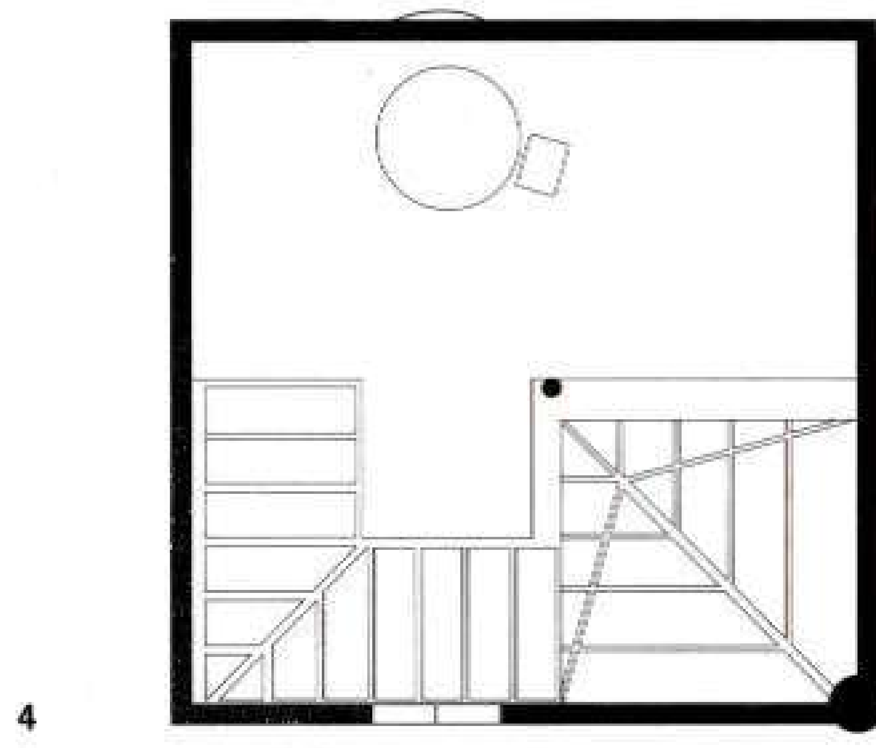
6 Coupe A-A

7 Élévation sud

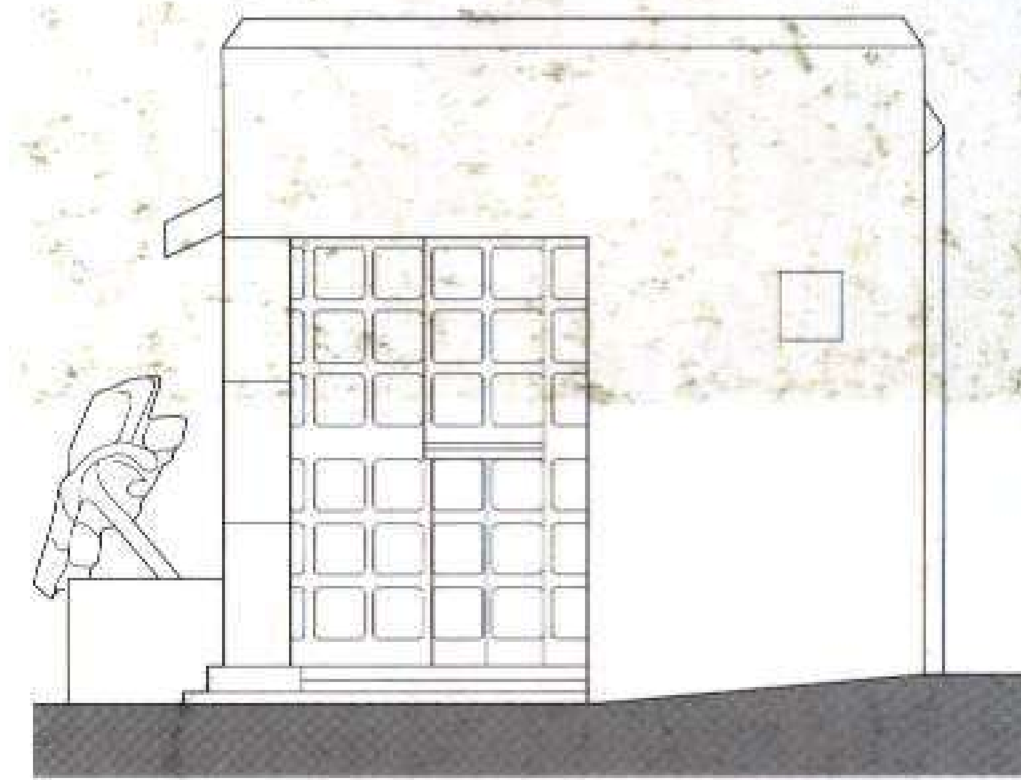
8 Élévation est

9 Élévation nord

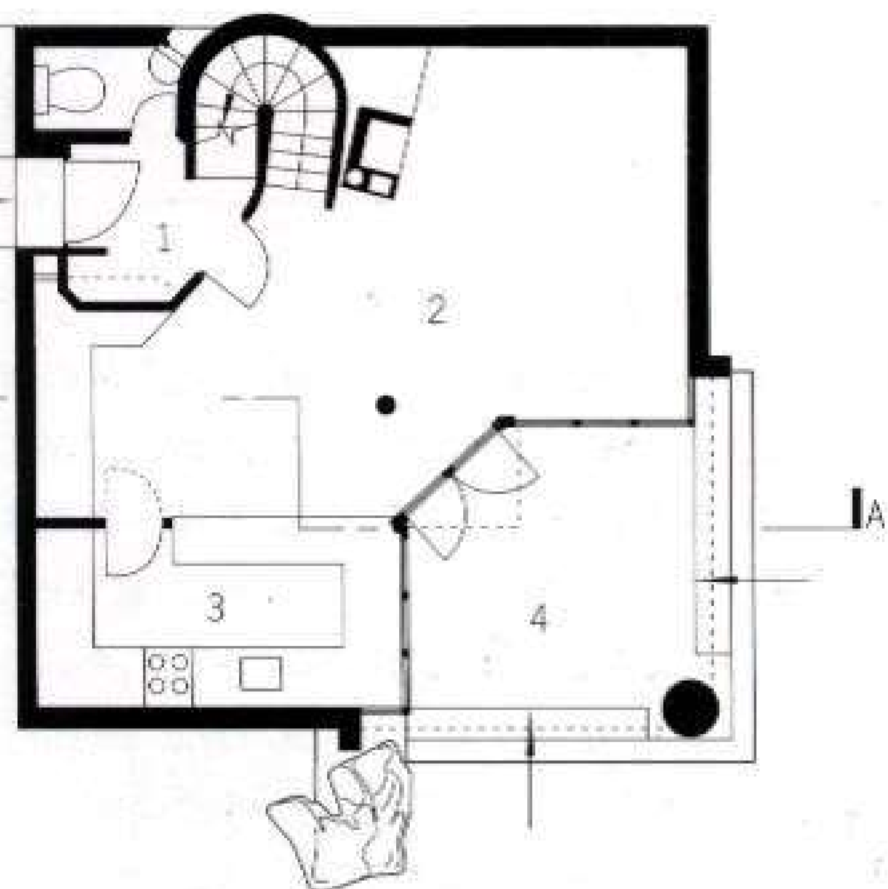


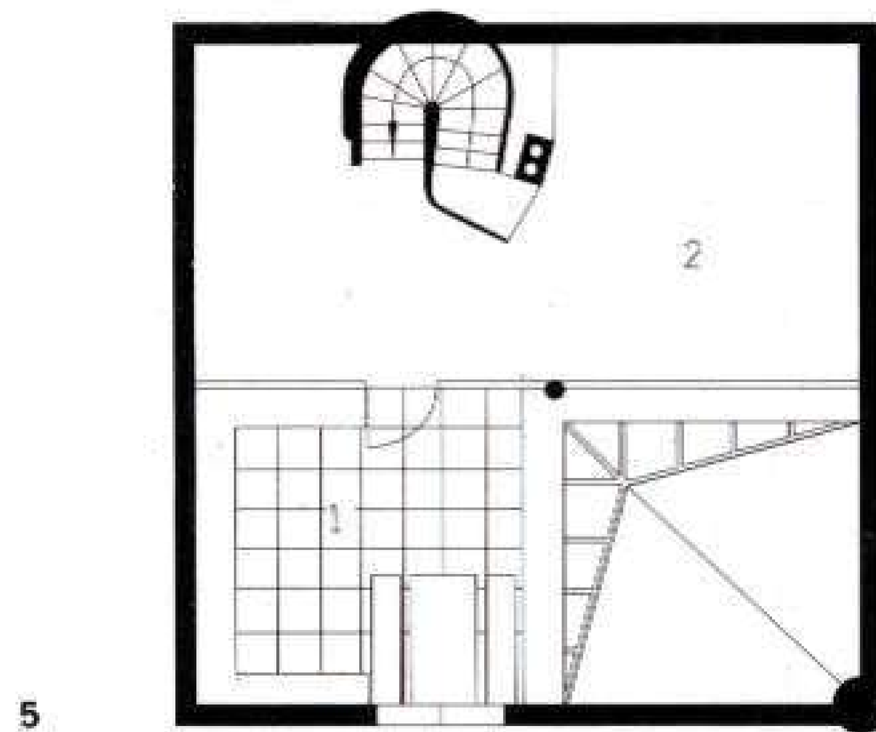


4

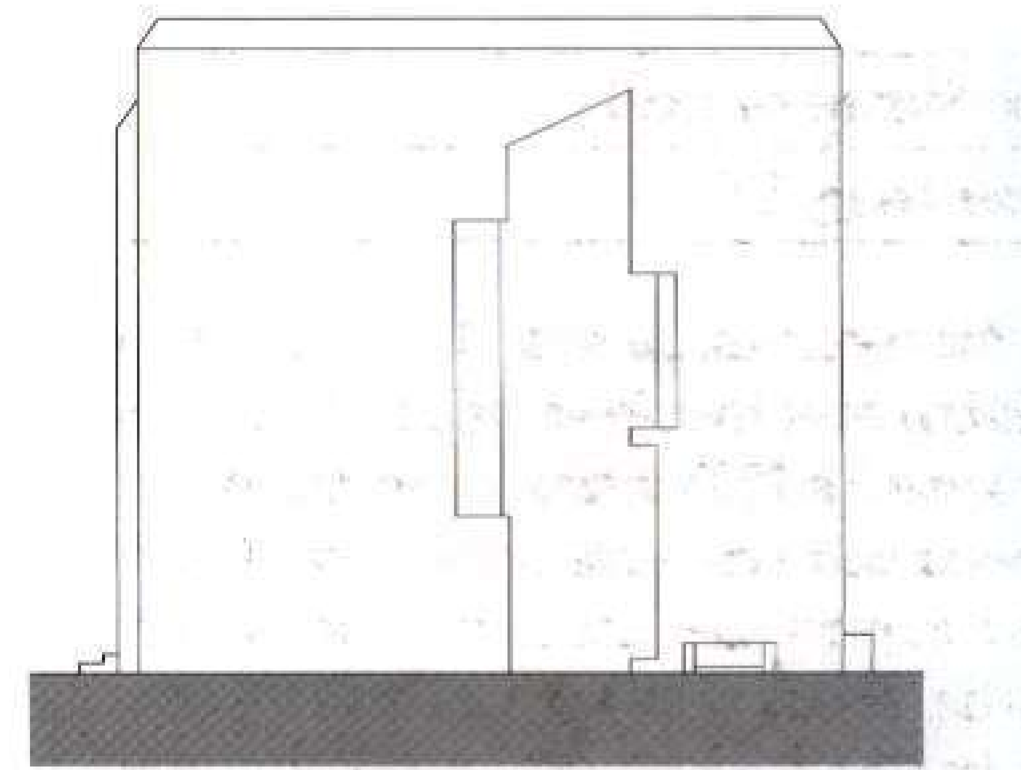


7

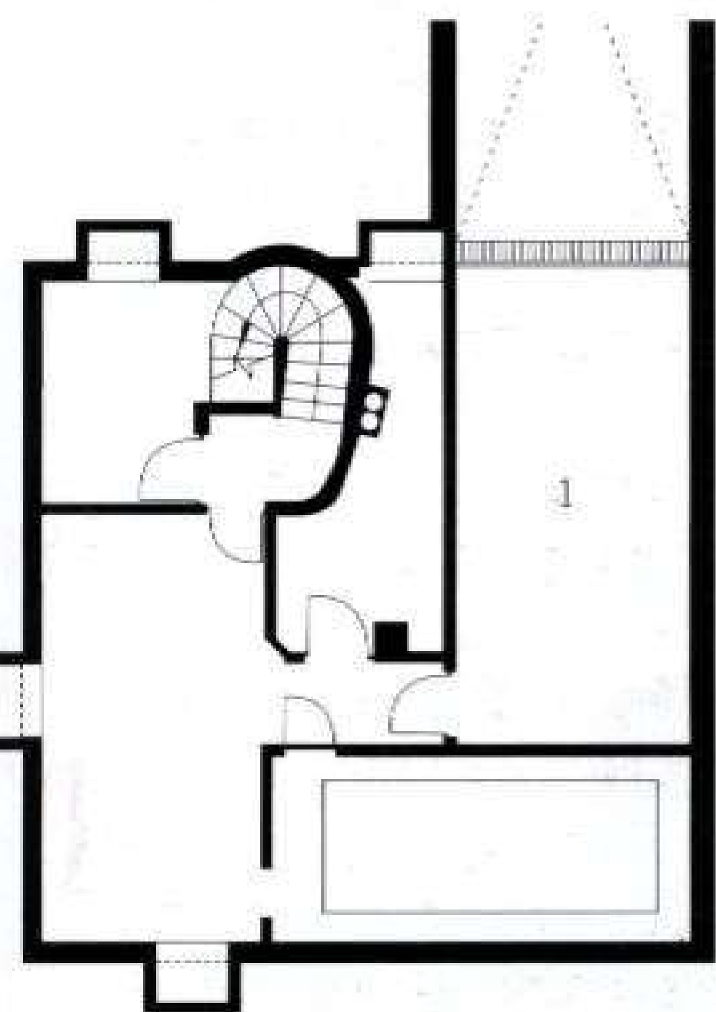


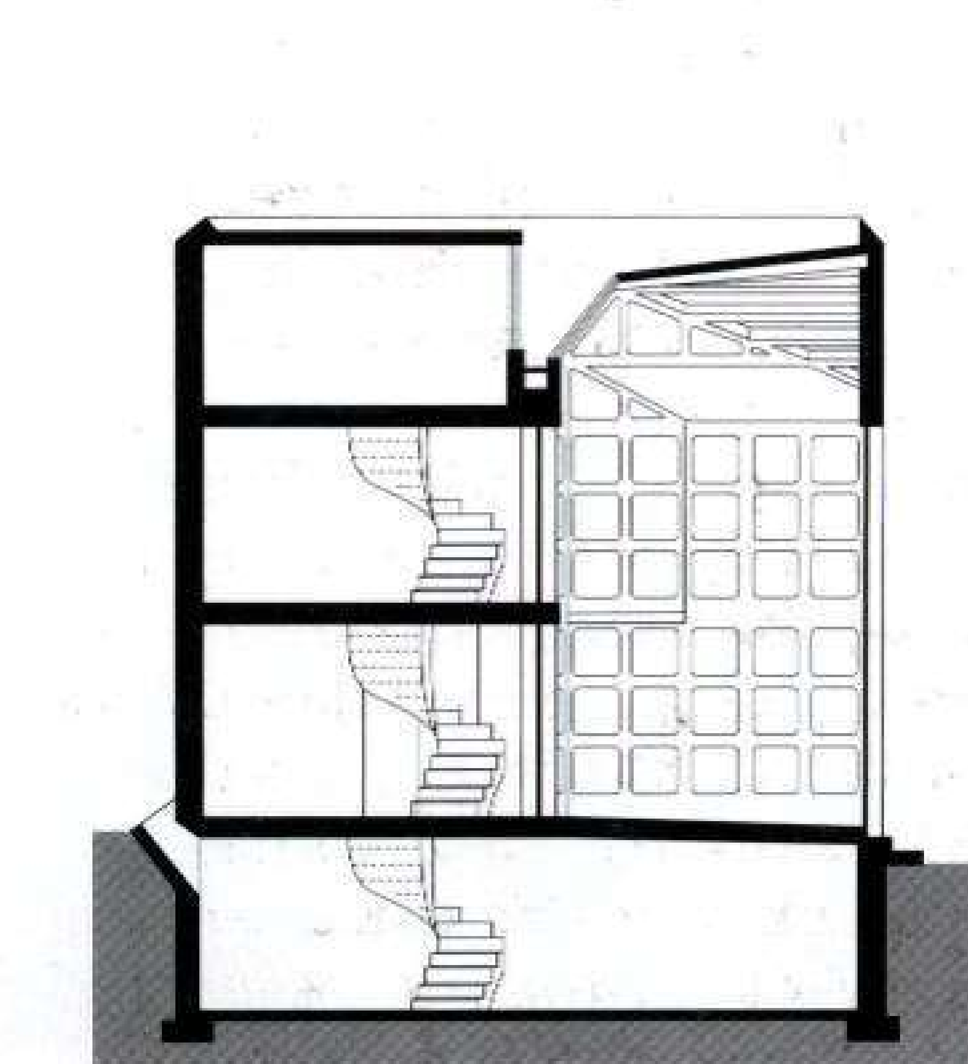


5

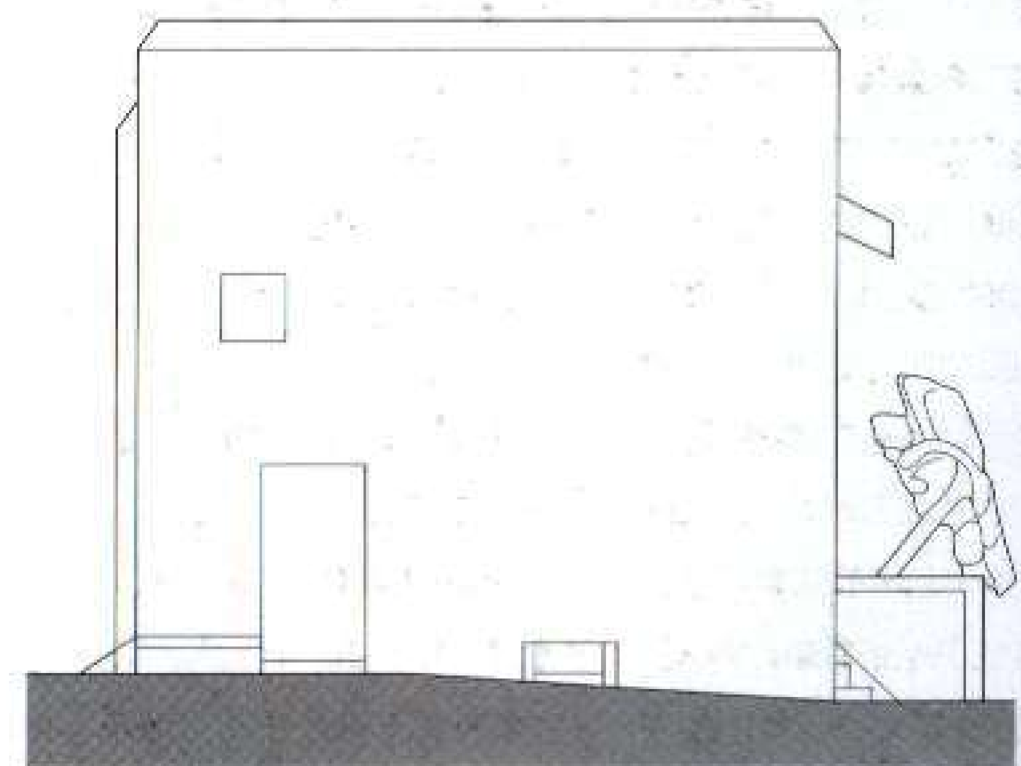


8

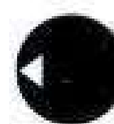




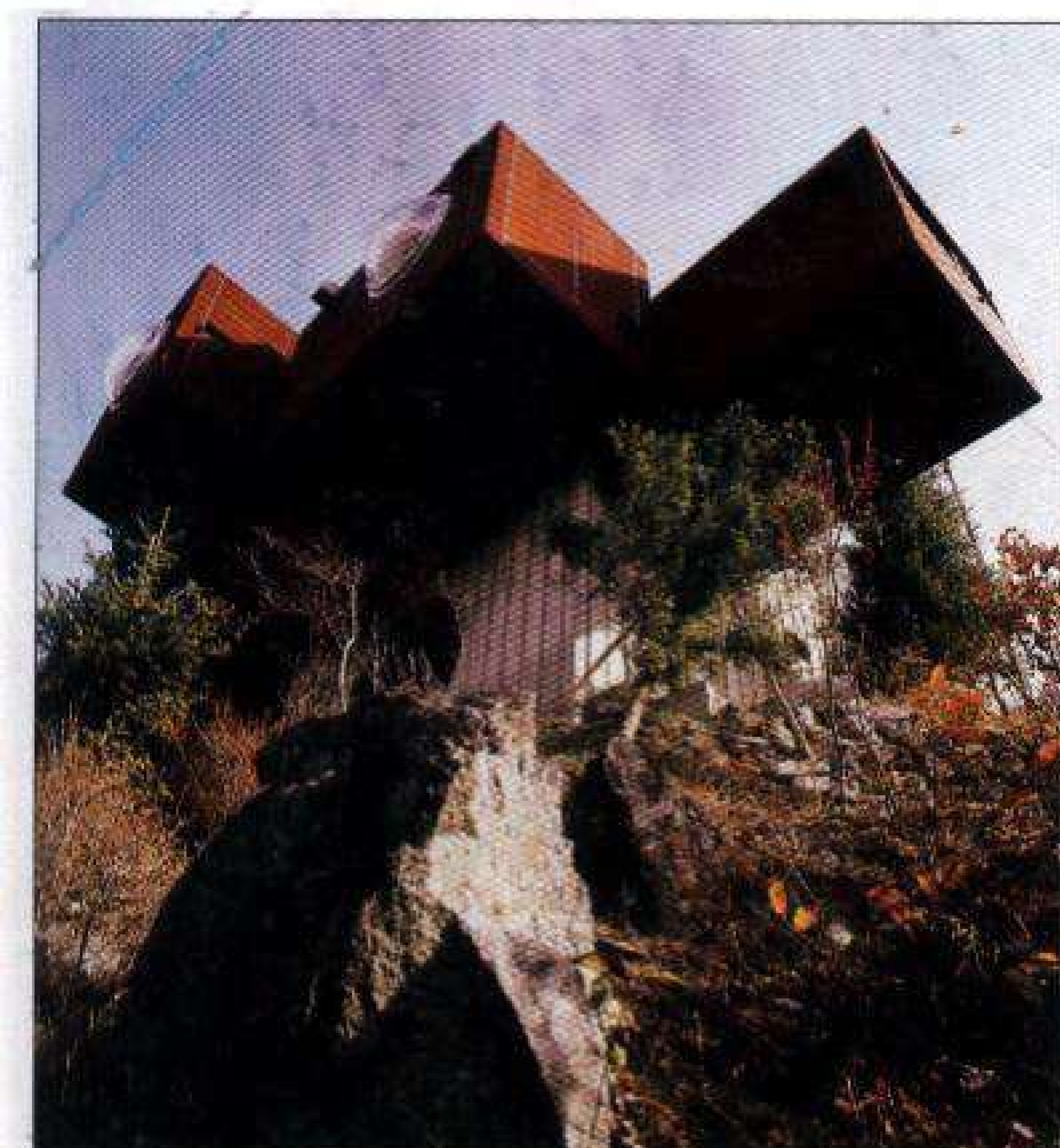
6



9



0 5 10 m





Maison Capsule K

Kisho Kurokawa, né en 1934

Karuizawa, Japon, 1974

Au début de sa carrière, Kisho Kurokawa était membre d'un groupe influent de jeunes architectes japonais appelés les métabolistes. Pour eux, les villes n'étaient pas des monuments statiques comme Paris ou Berlin, ni des utopies mécanistes comme la Ville radieuse de Le Corbusier, mais des organismes vivants et changeants, à l'exemple de Tokyo. Les villes, selon eux, devaient être des flux constants, renouvelant leurs composants de la même manière que les êtres vivants leurs cellules. Les cellules urbaines seraient des maisons ou des appartements – des « capsules vivantes », dans le jargon de l'époque – qui seraient produits en masse et rattachés à une infrastructure plus permanente composée de routes et de tours. Lorsque les « capsules » seraient usées ou devenues obsolètes, elles seraient remplacées. À peu près à la même époque, le groupe londonien Archigram élaborait des projets analogues, notamment la Plug-in City de Peter Cook, mais Kurokawa fut le premier à donner corps à cette vision avec la Nagakin Capsule Tower, construite dans le centre de Tokyo en 1973. La maison Capsule K est l'application du concept de capsule à une seule maison – une retraite estivale conçue pour Kurokawa lui-même.

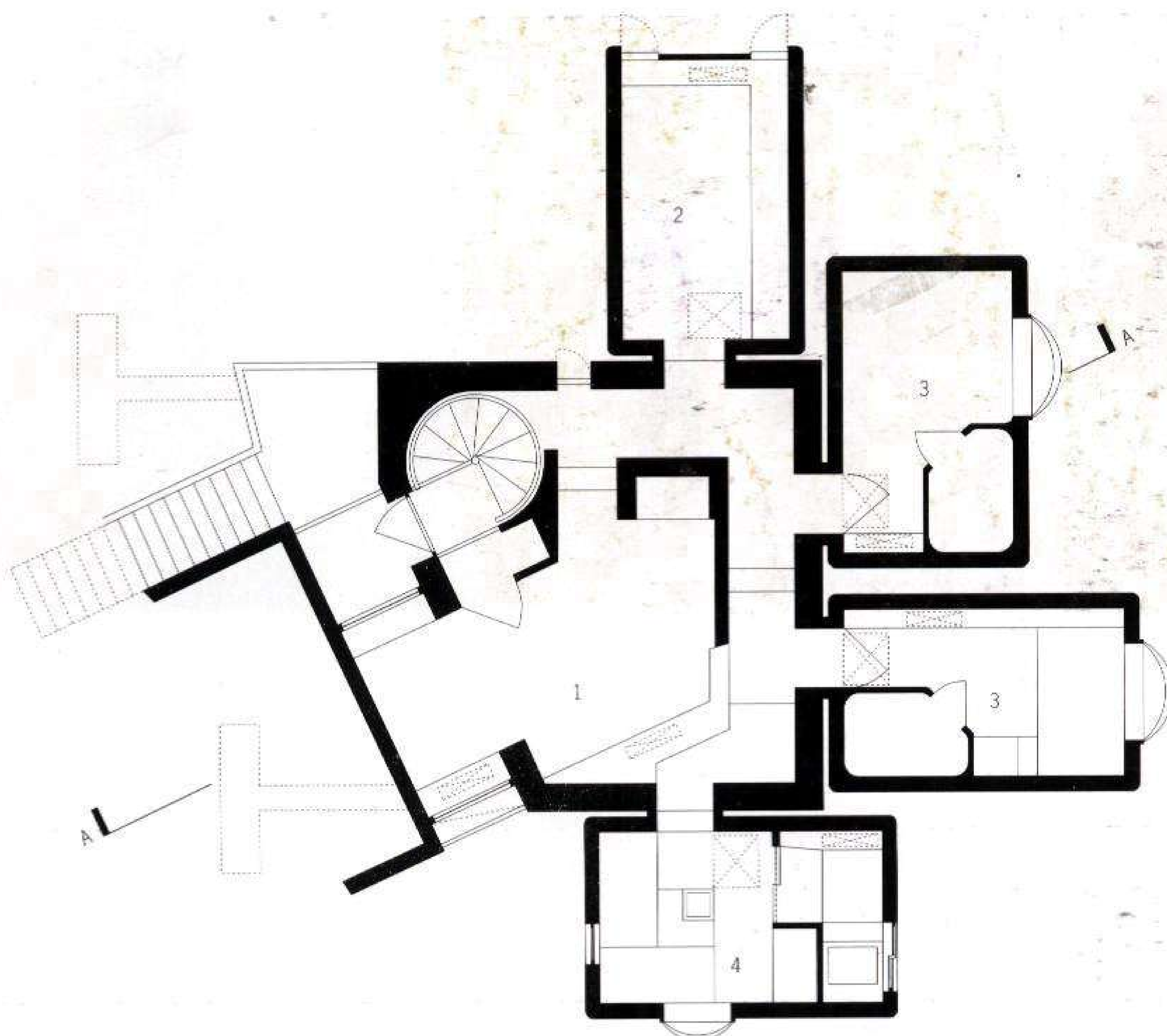
On accède au site en pente raide, presque une falaise, par le haut. Une tour en béton construite dans la pente correspond à l'« infrastructure », avec un parking à son sommet. Elle contient aussi les pièces principales sur deux niveaux. Du parking, un escalier raide et droit conduit en bas, au premier niveau, où se trouvent une salle de séjour et une galerie de circulation surélevée. Un escalier en colimaçon séparé mène plus bas encore à une pièce intime dont la grande fenêtre circulaire donne sur des collines lointaines.

Quatre capsules en porte-à-faux sortent de la tour sans aucun moyen de support visible. En fait, chacune est fixée seulement par quatre boulons en acier à haute résistance de vingt-cinq millimètres. Elles ont à peu près la taille et la forme de containers de transport et ont d'ailleurs été fabriquées dans une usine de containers. Elles ont des armatures à treillis en acier rendues imperméables et résistantes au feu par vaporisation d'amiante, et sont revêtues de panneaux en acier Corten d'un rouge rouille. Trois sont munies de fenêtres rondes protubérantes semblables à des hublots de machine à laver.

Dans la tour Nagakin, les capsules étaient fondamentalement des chambres d'hôtel avec lit, baignoire et bureau encastrés. Ici, deux des capsules sont des chambres avec salle de bain, une est une cuisine et la dernière est une pièce consacrée à la cérémonie traditionnelle du thé, avec tatami et plafond en bambou. À l'instar des capsules contenant les chambres, le salon de thé a une fenêtre circulaire mais, dans ce contexte, celle-ci revêt une signification tout autre car le *ensoudoko*, ou fenêtre circulaire, fermé par des *shoji*, des écrans en papier, est un élément traditionnel de la maison de thé.

Le salon de thé est l'une des caractéristiques étonnamment surannées de la maison Capsule K, tout comme le lambris en planches de la salle de séjour principale, la cheminée en moellons et le pavement fou du parking sur le toit. Rien de tout cela n'aurait été admis dans un bâtiment des disciples high-tech d'Archigram ou des métabolistes qui, plus tard, développèrent le concept de la « capsule » dans des bâtiments tels celui de la Lloyds, à Londres, et celui de la Hong Kong and Shanghai Bank, à Hongkong. Mais Kurokawa, plus subtil et plus souple, est fasciné par les différences entre la culture occidentale et la culture japonaise qu'il juxtapose volontiers de manière provocante. D'aucuns verraient même en lui un postmoderniste.

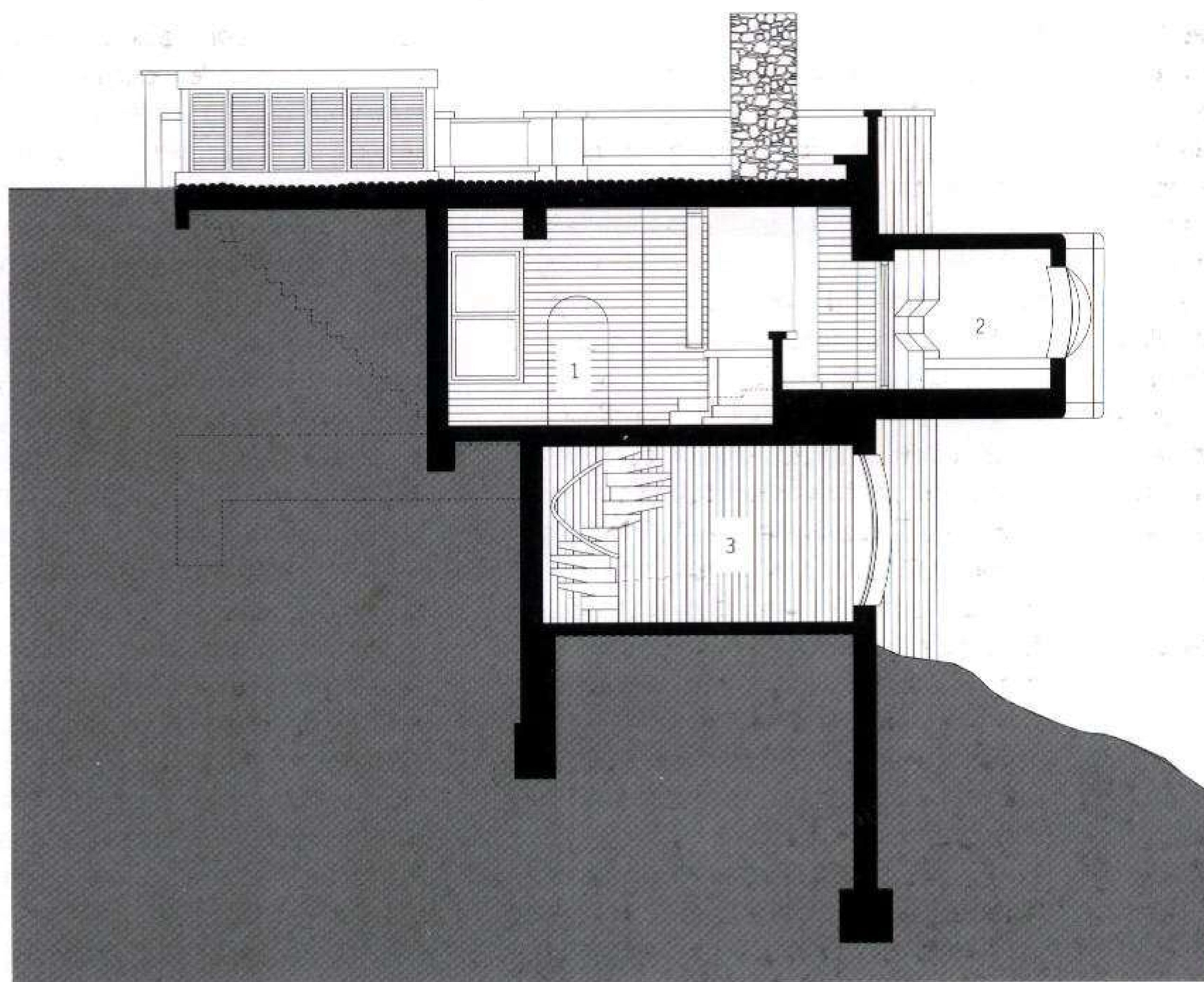
1



1 Plan

1 Salle de séjour
2 Cuisine
3 Chambres
4 Salon de thé

2



2 Coupe A-A

1 Salle de séjour
2 Salle de bain
3 Salle de séjour inférieure



0 5 10 m





Maison Bofill

Ricardo Bofill, né en 1939

Montras, Espagne, 1976

L'architecte catalan Ricardo Bofill ne fut jamais un moderniste au sens strict du terme. Même dans ses premiers projets, dans les années 1960, la recherche d'une nouvelle complexité était manifeste, se traduisant en particulier par une prédilection pour les cubes articulés en grappe. Ainsi, l'immeuble d'appartements El Castell (1968), près de Barcelone, est un empilement sur huit étages de boîtes de la taille d'une pièce qui fait penser à Habitat, le bâtiment de Moshe Safdie présenté à l'Expo de Montréal en 1967. Avec les appartements Xanadu Holiday à Alicante (1971), les boîtes étaient disposées en pyramide ou en pagode et parées de détails vernaculaires tels des toits en pente couverts de tuiles pannes et des fenêtres cintrées.

Ces réalisations furent suivies, en 1975, par le projet lauréat du concours pour la reconstruction des Halles (finalement non construit) au centre de Paris. Ici, Bofill paraît prendre parti pour un plan entièrement beaux-arts, tout à l'opposé d'un plan moderniste. Durant les deux décennies suivantes, son style deviendra baroque jusqu'à la mégalomanie avec d'énormes projets d'habitat social construits dans des banlieues et des villes nouvelles françaises telles Saint-Quentin-en-Yvelines, Marne-la-Vallée et Cergy-Pontoise.

La maison de vacances que Bofill a construite à Montras pour sa propre famille correspond à un tournant décisif de ses allées et venues stylistiques. Elle est à la fois cubique et classique, associant la méthode de composition d'El Castell et la monumentalité (à petite échelle) de ses futurs plans d'urbanisme.

Le site était le terrain d'une maison paysanne en ruine sur des collines boisées près de la Costa Brava. La maison, qui se dresse sur une plateforme rectangulaire pavée semblable au parvis d'un temple, est destinée à une famille élargie. À l'extrémité orientale, le corps de bâtiment principal, de deux étages, est réservé aux grands-parents, tandis que les enfants et les petits-enfants sont logés dans une rangée de bâtiments indépendants qui s'étend vers l'ouest. Entre les deux ensembles se trouve une piscine sur laquelle donne une salle à manger. Celle-ci est le lieu de rencontre de toute la famille – la place publique, pour ainsi dire, de cette composition urbaine miniature.

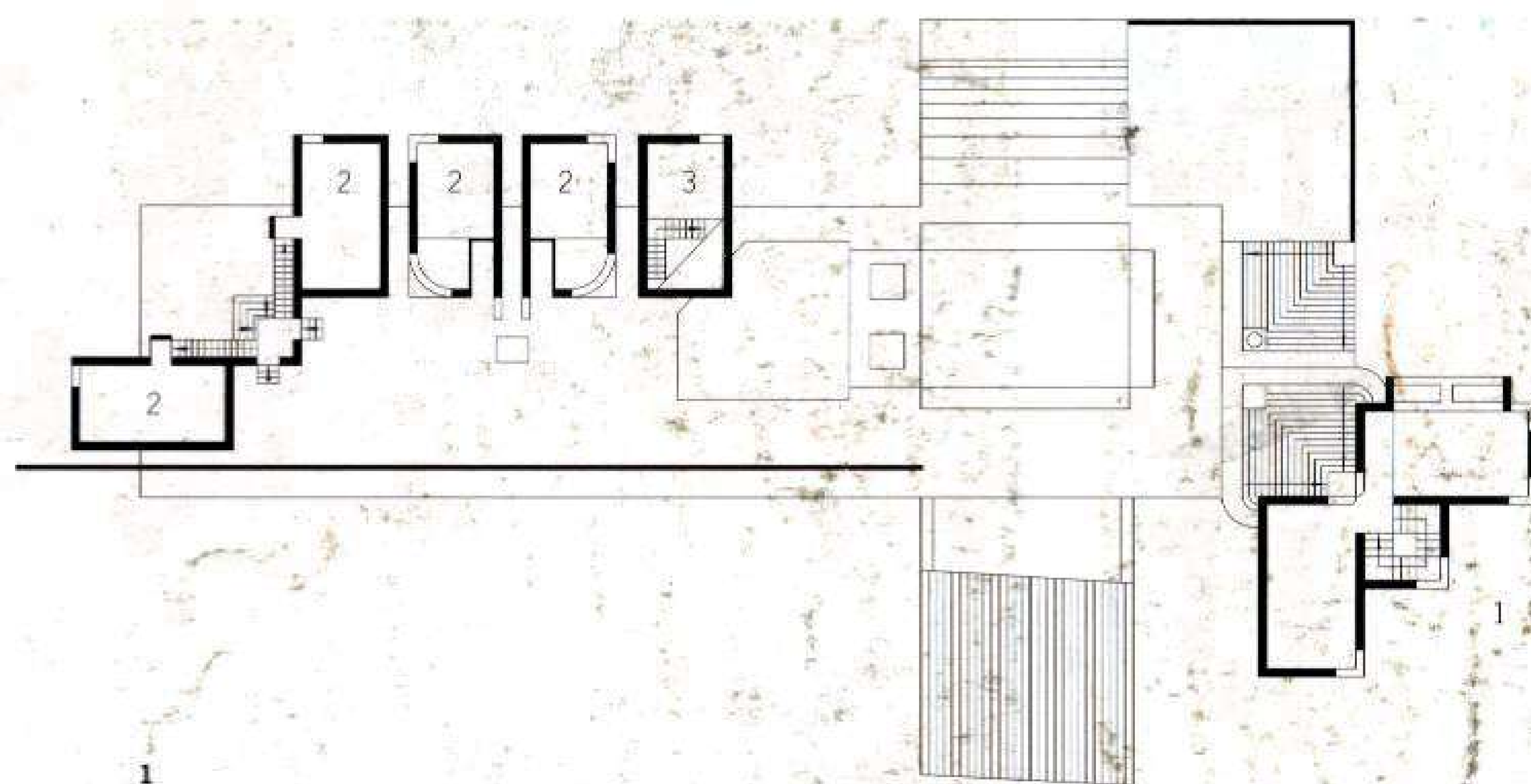
La maison Bofill ressemble donc plutôt à un hôtel ou à un village de vacances, sauf que les appartements privés ne sont pas des chalets ou des cabanons mais des boîtes en brique pleine. Il y en a cinq en tout. La première, reliée à la salle à manger, abrite la cuisine au rez-de-chaussée et une chambre au-dessus ; les deux suivantes contiennent des chambres en double hauteur ; et les deux situées à l'extrémité, dont l'une tournée à angle droit pour fermer la vue panoramique, ont sur les deux niveaux des chambres auxquelles on accède par des escaliers extérieurs.

La maison des grands-parents, une structure plus complexe en forme de L, a deux étages, le plus bas se trouvant sous le niveau de la plateforme. L'angle du L est occupé par des marches extérieures disposées en quart de pyramide par lesquelles on accède directement à la salle de séjour au-dessus et qui forment le plafond en pente des espaces en double hauteur en dessous. Près des marches, un autre quart de pyramide est creusé dans la pente tel un petit théâtre. C'est là que la monumentalité s'affirme mais, curieusement, ces dispositifs paysagers très formels ne sont pas alignés sur l'axe de la plateforme pavée.

Le style beaux-arts que Bofill finira par adopter n'est pas très marqué dans la maison de Montras. Il s'annonce néanmoins dans des détails tels les escaliers extérieurs en miroir et les entrées des boîtes en brique flanquées de cyprès. Ces petites maisons, aux murs sans fenêtre et aux hautes portes d'entrée étroites, pourraient presque être des tombeaux.

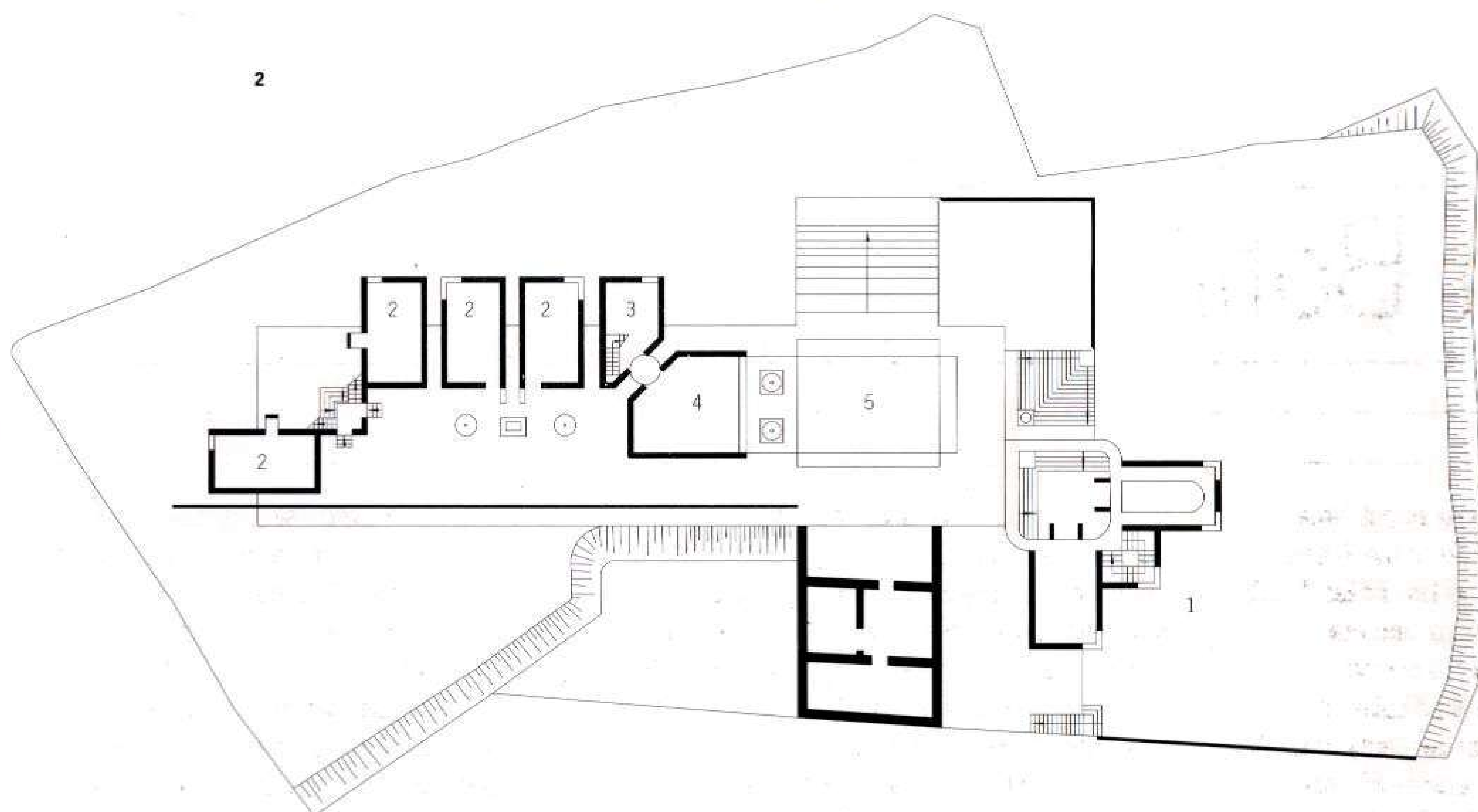
1 Plan du premier étage

1 Maison des grands-parents
2 Maisons des enfants
3 Maison des domestiques



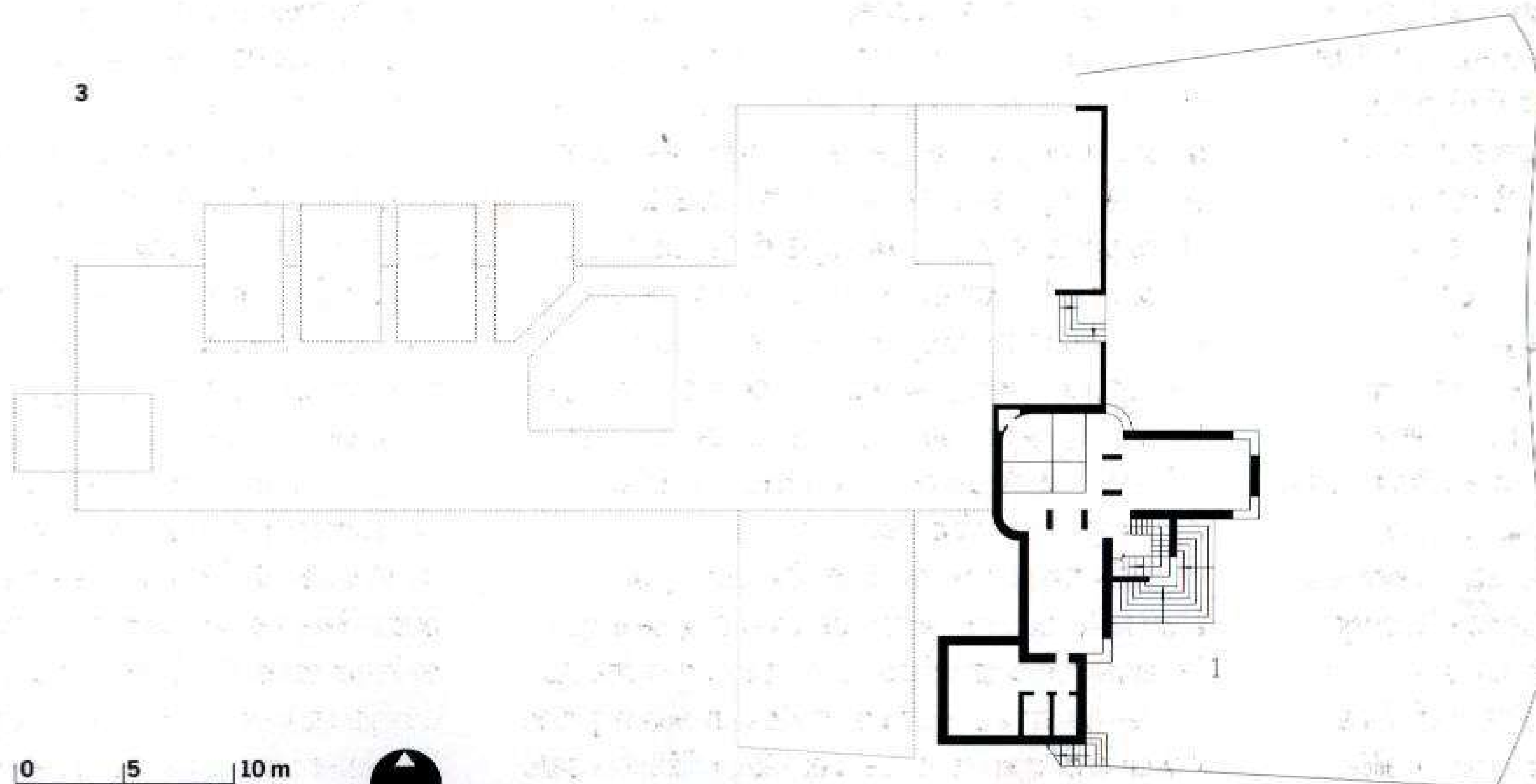
2 Plan du rez-de-chaussée

1 Maison des grands-parents
2 Maisons des enfants
3 Maison des domestiques
4 Salle à manger
5 Piscine



3 Plan de l'étage inférieur

1 Maison des grands-parents









Maison Kalmann

Luigi Snozzi, né en 1932

Brione sopra Minusio, Ticino, Suisse, 1976

Dans les années 1960 et 1970, Luigi Snozzi appartenait à Tendenza, un groupe d'architectes animés d'un même esprit et qui exerçaient dans le canton de Ticino. Les autres membres étaient, entre autres, Mario Campi, Aurelio Galfetti et Mario Botta. Les architectes de Tendenza étaient foncièrement modernistes mais d'un modernisme tempéré par les idées de théoriciens italiens tels Giorgio Grassi et Aldo Rossi, héritiers de la tradition rationaliste d'avant-guerre. Ils remettaient en question certains aspects du modernisme, telle l'idée que la fonction devait être génératrice de la forme, mettant plutôt l'accent sur la continuité des types traditionnels de bâtiments. Et les types traditionnels étant inséparables d'une culture donnée, cela impliquait aussi un respect nouveau pour la spécificité des lieux. L'idée que le modernisme pût être un « style international » n'était plus soutenable.

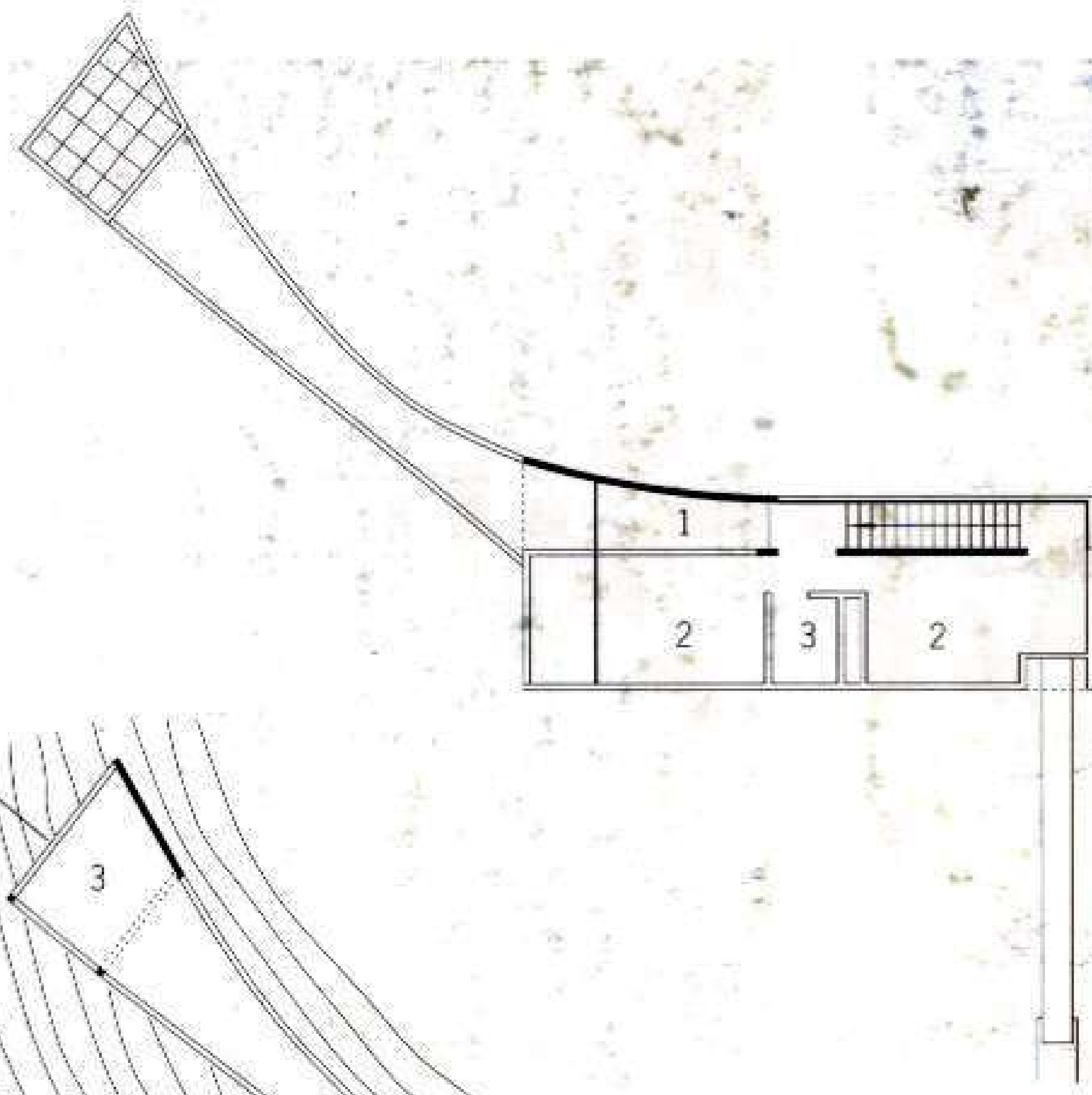
La maison Kalmann, située sur le lac Majeur, est un bon exemple de ce modernisme nouveau et tempéré. Bien que parfaitement abstraite à première vue – une forme artificielle se dressant fièrement sur fond de paysage alpin –, il apparaît, lors d'un examen plus attentif, qu'elle entretient une relation intime avec son environnement. Ce n'est pas seulement une boîte de trois niveaux juchée sur une pente escarpée ; elle tient compte de cette pente si l'on considère sa taille, son inclinaison, son orientation, les vues qu'elle offre sur les alentours, le caractère du petit torrent qui coule à côté, et la structure nécessaire pour la stabiliser. La pente fait face à l'est mais les meilleurs vues sur le lac sont au sud et au sud-ouest. Pour rendre justice au panorama, la maison aurait dû idéalement s'étendre d'est en ouest mais la pente était trop raide et trop étroite pour cela. Il fallait donc que ce fût l'extrémité de la maison qui donnât sur le lac. Cette solution se reflète clairement dans le traitement de la boîte à trois niveaux, dont l'extrémité sud est presque entièrement ouverte, avec un mur en verre, placé en retrait de manière à obtenir une terrasse et un balcon. La boîte a un aspect vaguement anthropomorphique, comme si elle était un personnage dont les yeux abrités seraient tournés vers le lac au loin.

On atteint l'entrée dans l'angle nord-est par des marches et une rampe qui montent depuis la route, mais l'idée initiale était d'arriver de celle-ci plus haut, par une étroite passerelle enjambant le torrent (tel qu'indiqué sur le plan). Cet agencement, qui eût facilité les choses physiquement et eût été beaucoup plus satisfaisant psychologiquement, ne fut cependant pas réalisé. Du hall d'entrée, un escalier droit à deux volées superposées creusé dans la pente s'élève sur le côté sombre de la maison, à l'ouest. La première volée de marches débouche à côté de la salle de séjour, divisée en deux zones (séjour et salle à manger) par une cheminée indépendante. La deuxième volée de marches conduit à un balcon intérieur dominant un espace en double hauteur dont le mur en verre offre une vue directe sur tout le panorama. L'escalier étant maintenant hors du sol, il peut être éclairé par une longue fenêtre faisant face à la pente. À ce niveau, il y a deux chambres avec une salle de bain commune.

La maison possède un autre élément architectural important. La salle de séjour ouvre sur une longue terrasse étroite qui s'incurve vers la droite le long de la pente pour se terminer en une pergola d'où l'on a la meilleure vue sur le lac.

Les subtilités formelles de cette boîte en béton brut deviennent maintenant évidentes : la courbe du mur face à la pente qui anticipe celle du mur intérieur de la terrasse ; le balcon intérieur de la chambre, dominant l'espace en double hauteur, qui traverse le mur en verre pour devenir le balcon extérieur ; le mur extérieur, rectiligne, de la terrasse qui pénètre l'extrémité ouverte de la boîte pour se transformer en son mur exposé à l'est. Cette maison est bien une boîte, mais une boîte conçue pour ce site bien particulier.

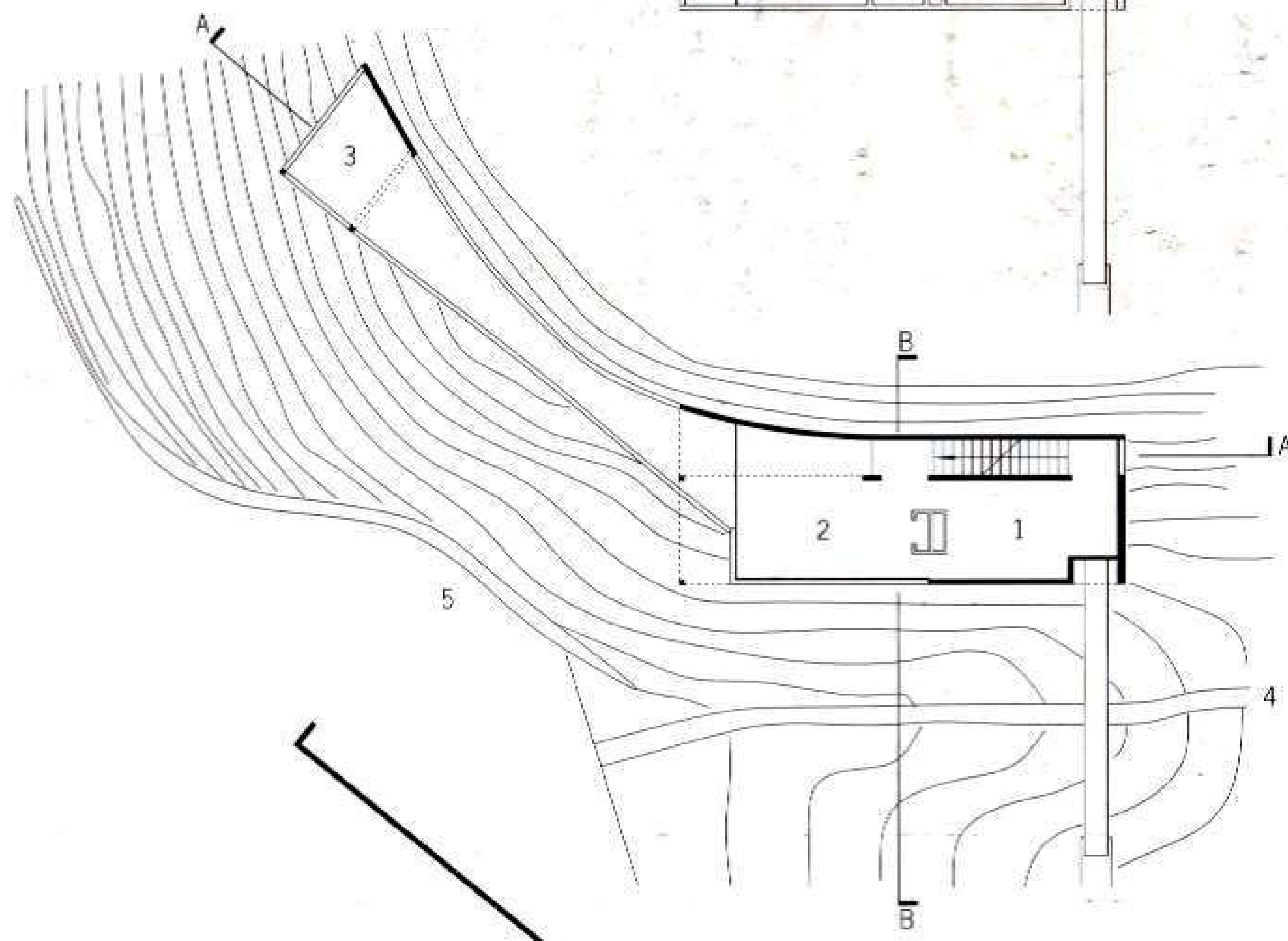
1



1 Plan du premier étage

1 Vide
2 Chambres
3 Salle de bain

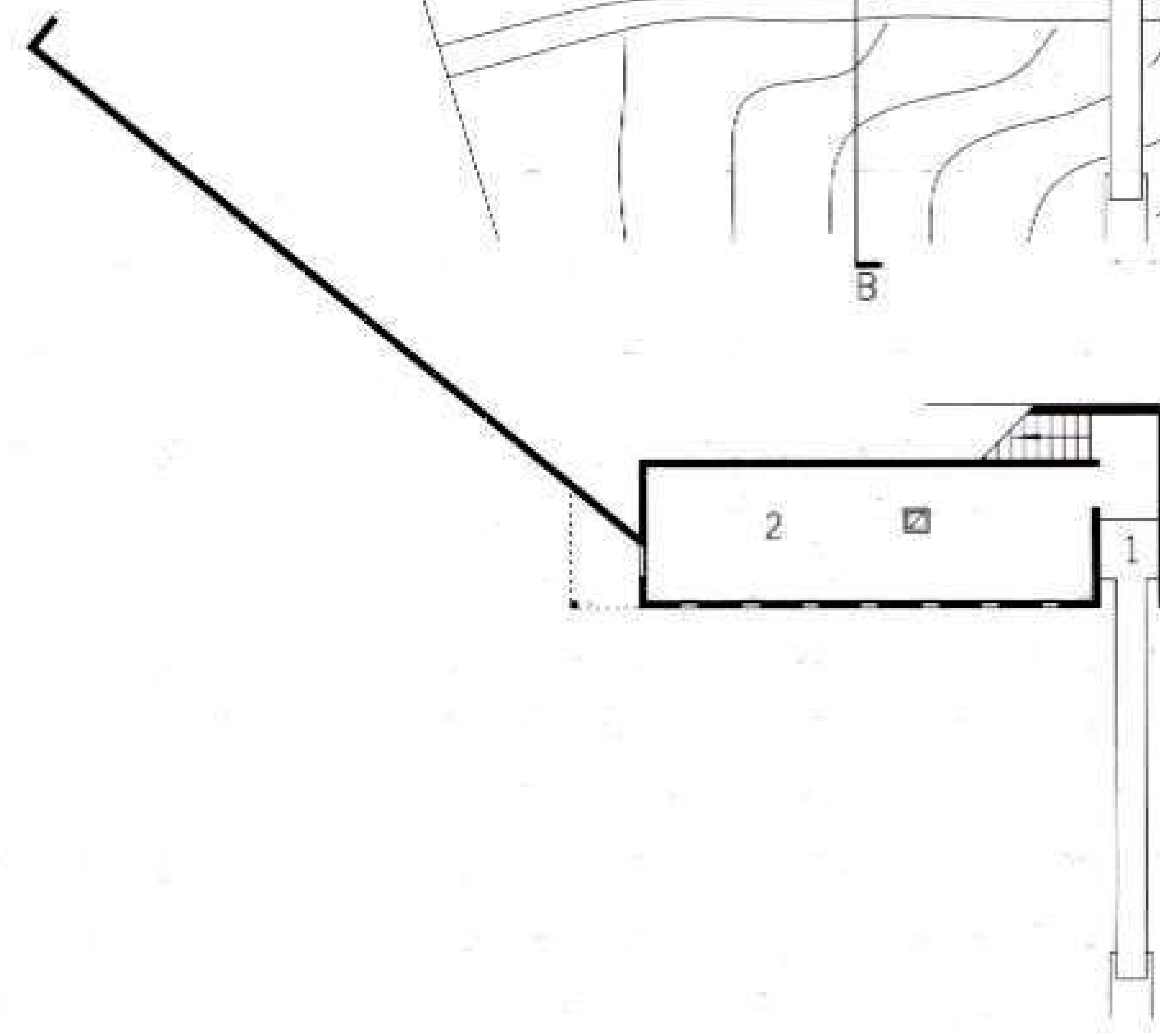
2



2 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle à manger et cuisine
2 Salle de séjour
3 Pergola
4 Torrent
5 Route

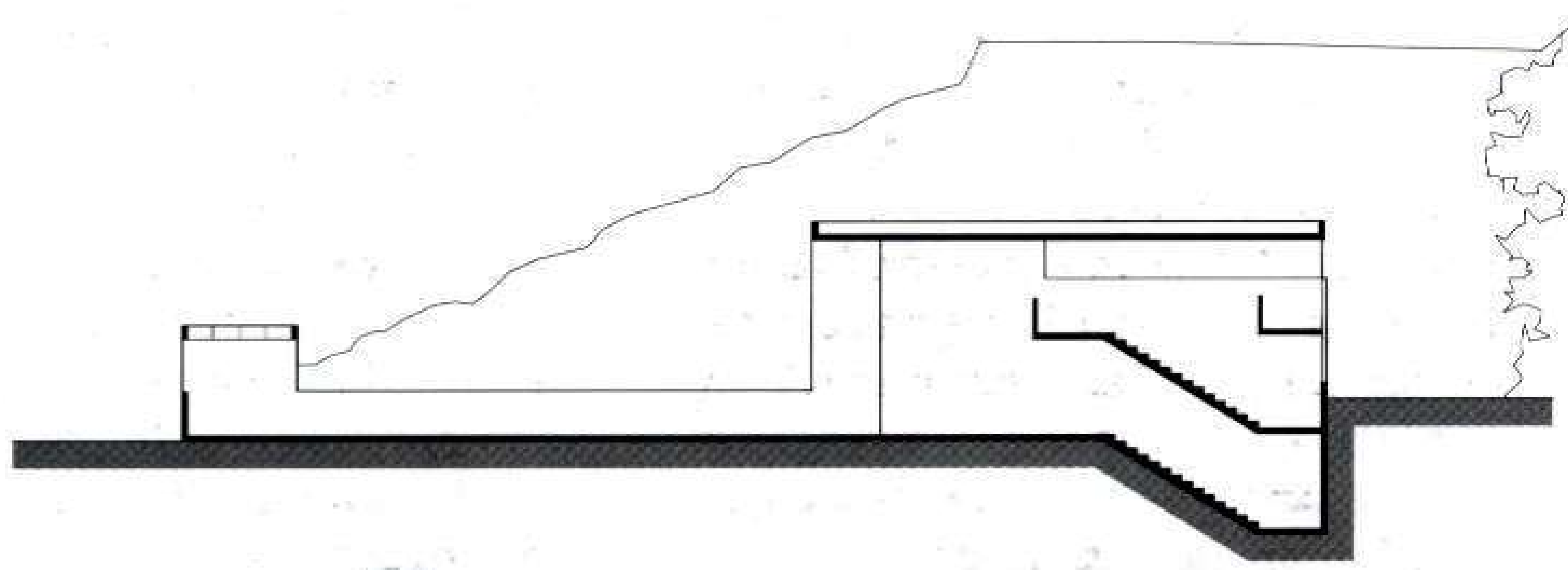
3



3 Plan du sous-sol et de l'étage de l'entrée

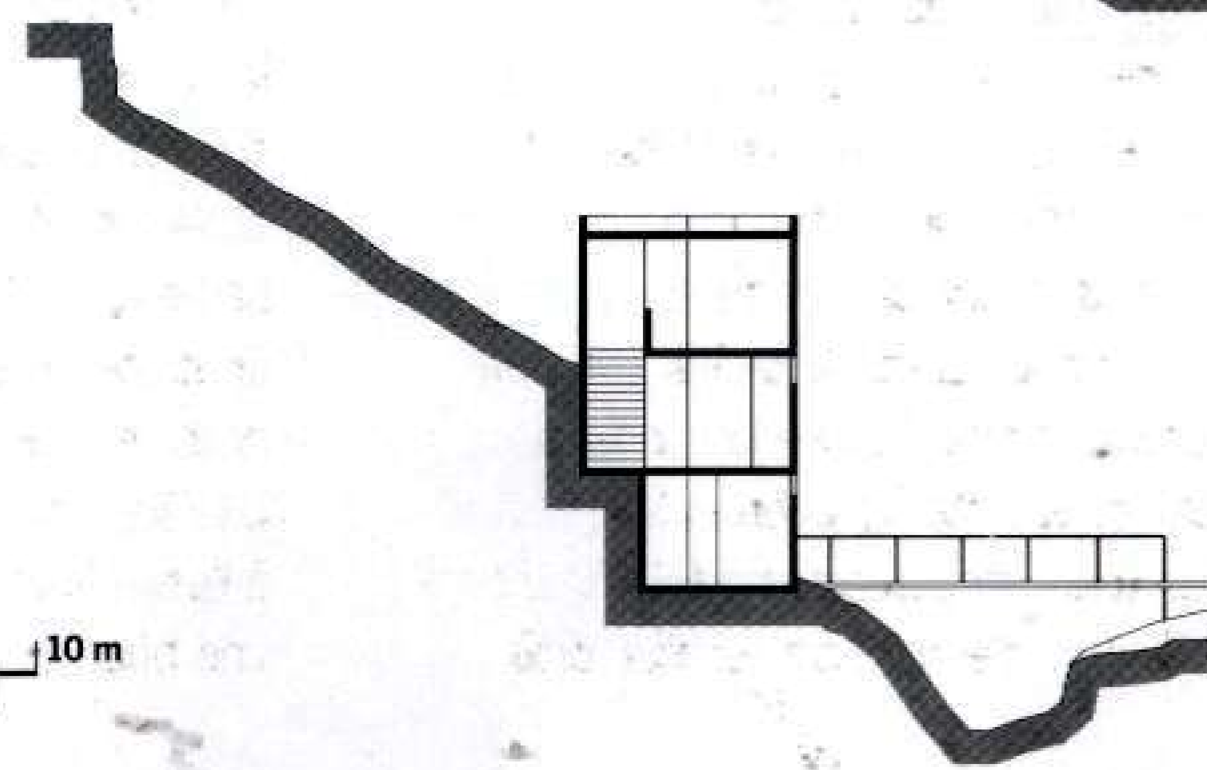
1 Entrée
2 Sous-sol

4



4 Coupe A-A

5



5 Coupe B-B

0 5 10 m





Maison Hopkins

Michael Hopkins, né en 1935, et Patty Hopkins, née en 1942

Londres, Angleterre, 1977

Au début de sa carrière, Michael Hopkins travailla avec Norman Foster sur deux des premiers bâtiments high-tech : l'élégant immeuble de bureaux, de style américain, occupé un temps par IBM à Cosham, dans le Hampshire, et celui aux murs-rideaux en verre des bureaux de Willis, Faber & Dumas à Ipswich, peut-être le bâtiment britannique le plus réussi des années 1970.

En 1976, Hopkins et son épouse Patty, architecte elle aussi, étaient prêts à ouvrir leur propre cabinet. Ils décidèrent de se construire une maison assez grande pour loger leur cabinet, à Hampstead, au nord de Londres, et qui allait également servir de démonstration architecturale.

Conceptuellement, la maison Hopkins a beaucoup en commun avec les bâtiments classiques évoqués ci-dessus, celui d'IBM surtout, mais sa source d'inspiration la plus évidente est la maison Eames (voir p. 106-107), un assemblage de composants industriels standard dont des poutres-treillis en acier. Mais alors que la maison Eames, avec ses panneaux de remplissage colorés et ses matériaux parfois naturels, est informelle et respire la décontraction, la maison Hopkins est d'une rigidité obsessionnelle. Deux matériaux – acier et verre – prédominent, et moins d'une demi-douzaine d'éléments standard suffiraient à décrire les joints et les raccords du bâtiment.

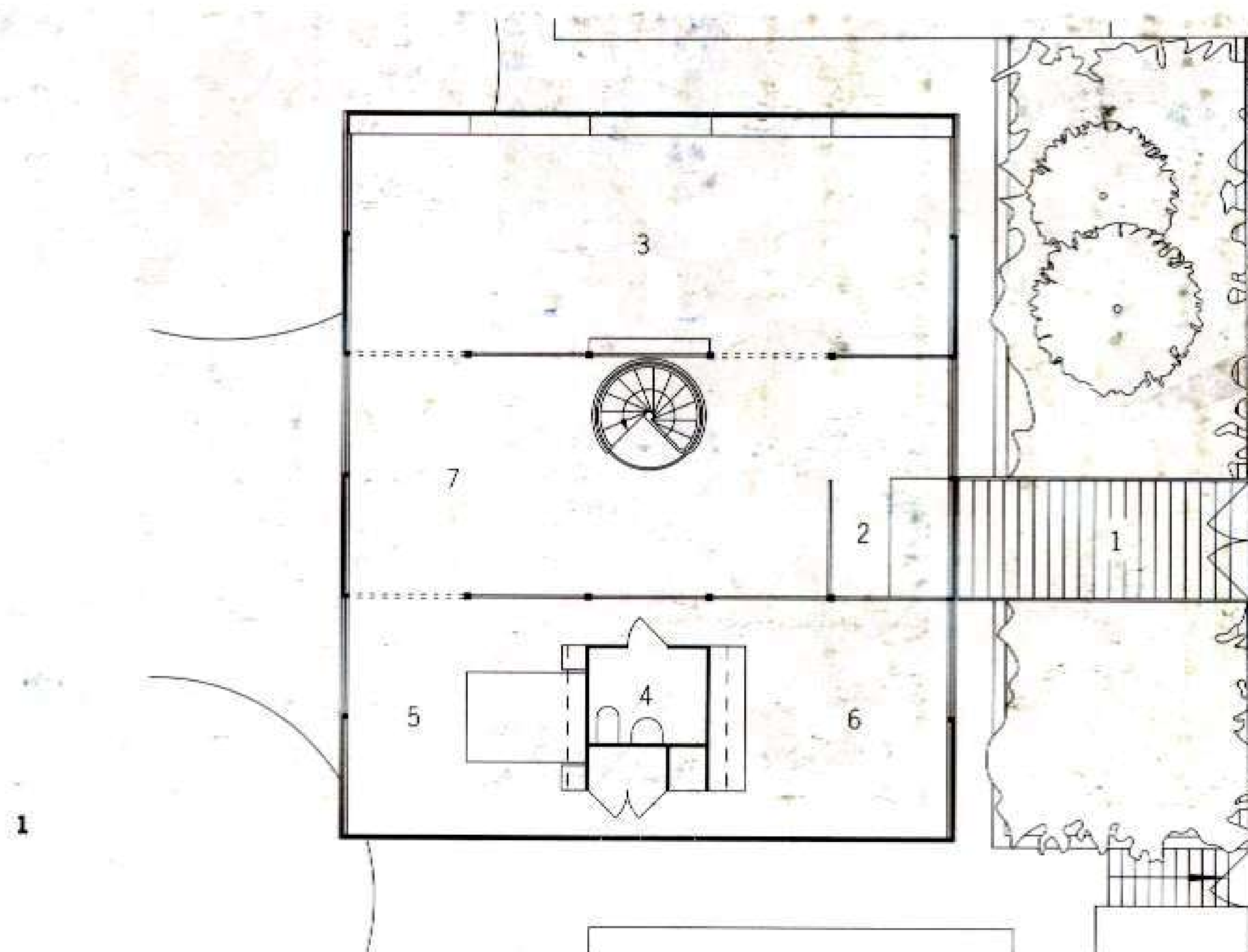
Le secret d'une telle simplicité réside dans la grille structurelle, très serrée – de quatre mètres par deux seulement –, qui évite d'avoir recours à des éléments de structure secondaires ou intermédiaires. Le tablier en bac d'acier du plancher et du toit repose directement sur les minces poutres-treillis dont le poids minime est supporté à son tour par des poteaux carrés de soixante milimètres de côté. La plupart des joints sont soudés latéralement au lieu d'être boulonnés – chose peu facile à réaliser mais d'apparence très simple. Les murs avant et arrière de la boîte de deux niveaux sont des panneaux coulissants en verre, horizontaux et sans châssis vertical – incluant la porte d'entrée.

Le projet initial était encore plus simple, avec des murs en verre tout autour, mais les murs latéraux, proches de la limite du terrain, durent être remplacés par des feuilles de métal profilé pour satisfaire aux normes de sécurité incendie. On critiquerait aujourd'hui une structure aussi légère pour sa faible capacité d'isolation thermique, avec une tendance à être chaude en été et froide en hiver, mais le volume compact réduit la déperdition de chaleur et les grandes surfaces de fenêtres ouvrantes favorisent la ventilation. Le système de chauffage par conduits d'air chaud est semble-t-il très efficace.

Le plan est ouvert et adaptable à un degré extrême. Des cloisons préfabriquées revêtues de mélamine, avec des portes toute hauteur, ferment certains des espaces privés mais, partout ailleurs, des stores vénitiens, ajustés entre les poteaux, suffisent à séparer, par exemple, un espace de travail d'un espace de repos. Un escalier en colimaçon situé à peu près au milieu du plan est le seul moyen de circulation verticale.

Il est surprenant de rencontrer une telle construction d'un modernisme sans concession et d'apparence industrielle dans la banlieue traditionnelle d'Hampstead, au nord de Londres. Peut-être sa faible hauteur lui aura-t-elle permis de se glisser sous le radar des urbanistes locaux. Le site est en réalité à trois mètres en dessous du niveau de la rue, de sorte que l'entrée se trouve au premier étage, au bout d'une petite passerelle de métal perforé. Visuellement, la maison n'a qu'un seul étage et ne consiste apparemment qu'en six panneaux de verre tout au plus.

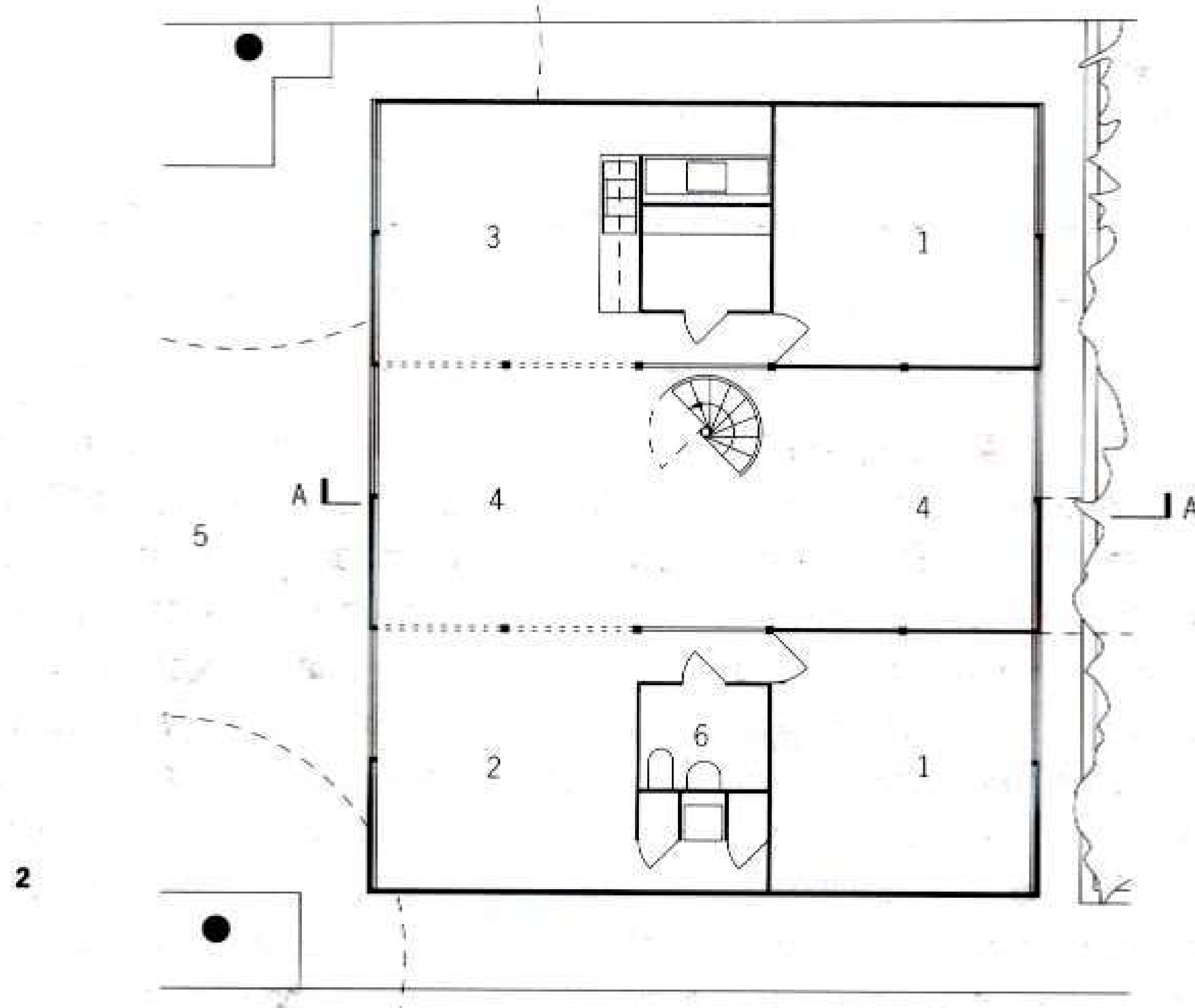
Le style high-tech britannique, qui connut son apogée dans les années 1970 et 1980, a produit très peu de maisons. La maison Hopkins, la plus importante d'entre elles, illustre on ne peut plus clairement les principes de cette tendance : préfabrication, souplesse, structure apparente et évidence des matériaux.



1

1 Plan du niveau rue

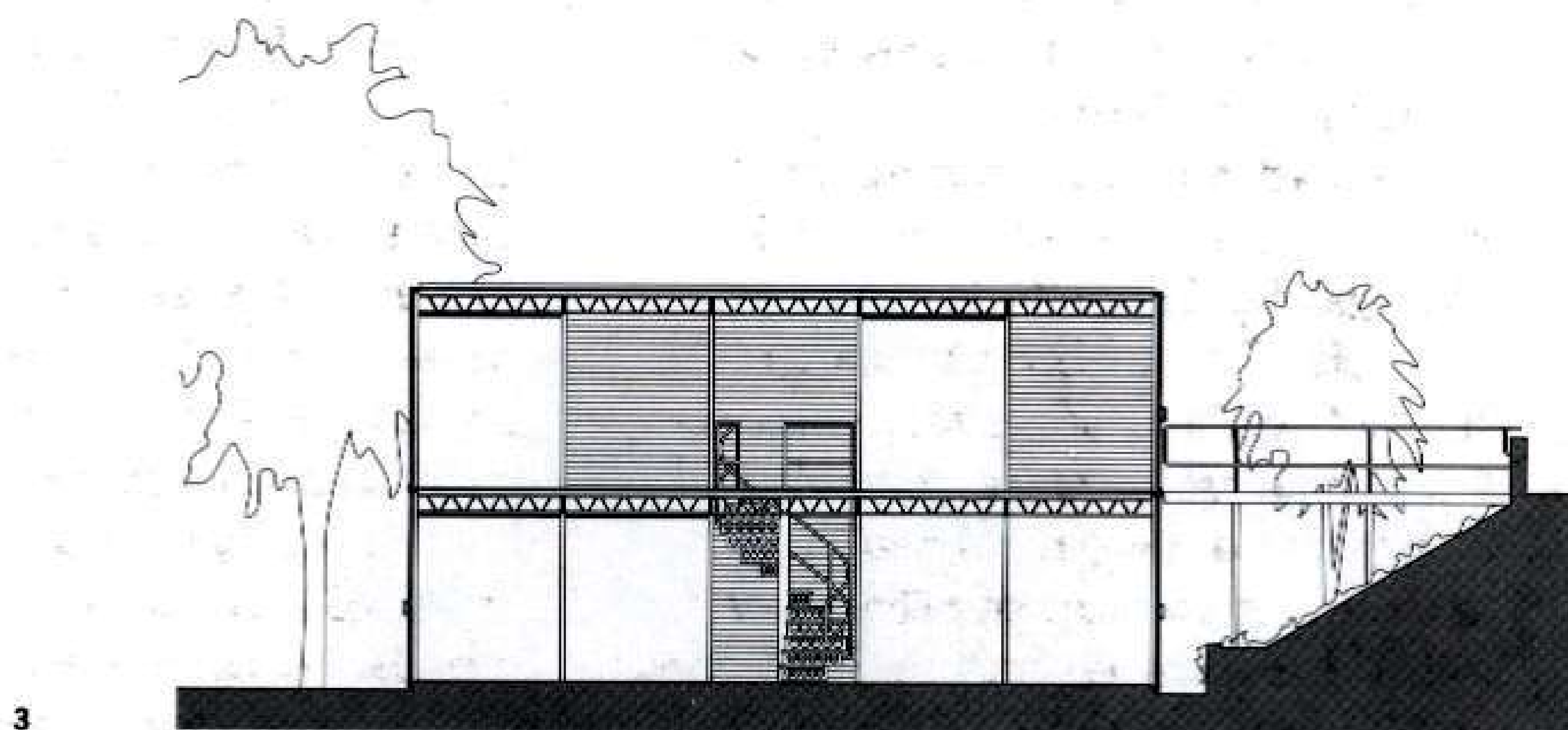
1 Passerelle d'entrée
2 Entrée
3 Atelier
4 Salle de douche
5 Chambre
6 Dressing
7 Salon



2

2 Plan du niveau jardin

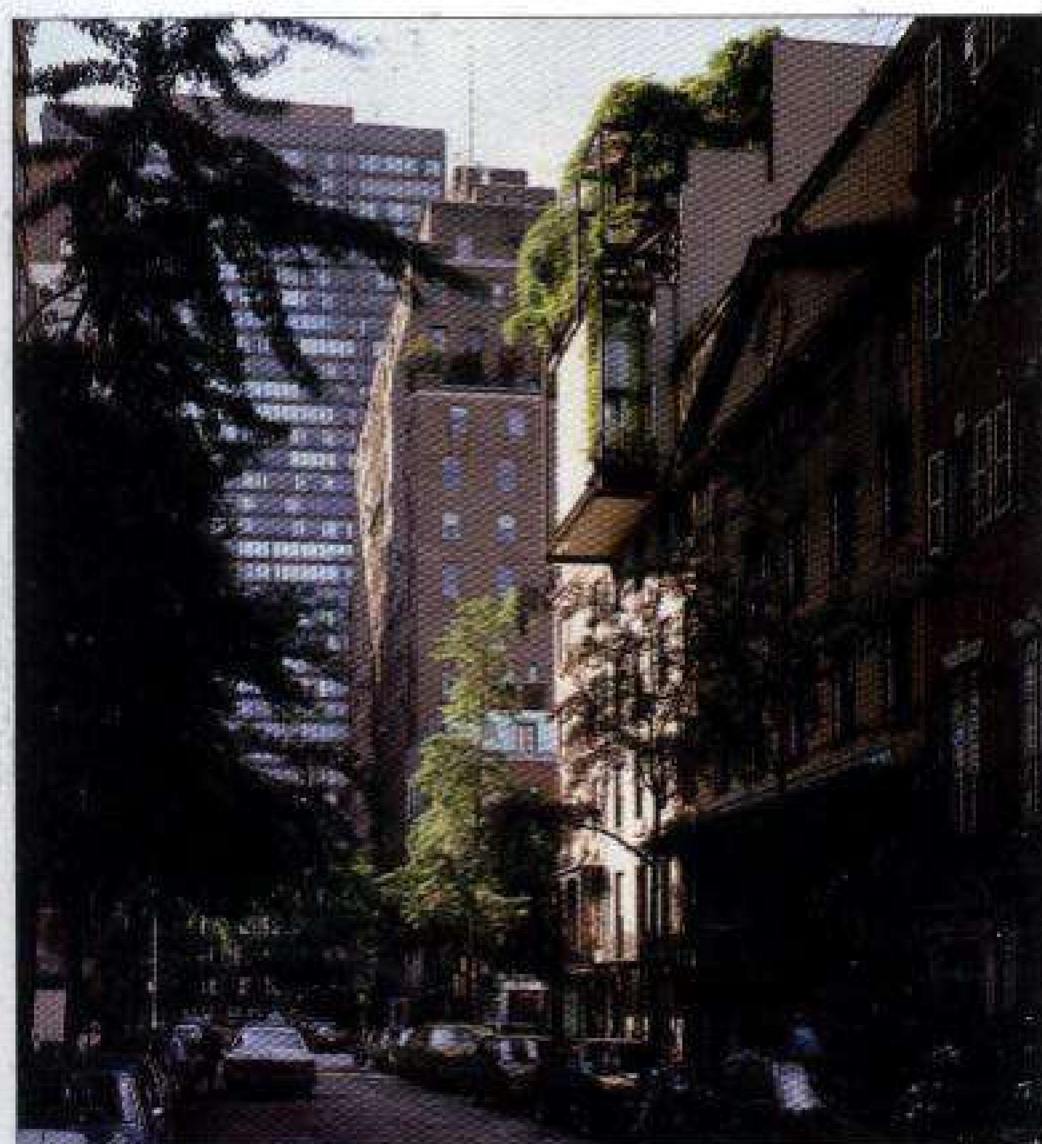
1 Chambres
2 Salle de séjour
3 Cuisine
4 Salle à manger
5 Jardin
6 Salle de douche



3

3 Coupe A-A

0 5 10 m





Appartement Rudolph

Paul Rudolph, 1918-1997

New York, États-Unis, 1978

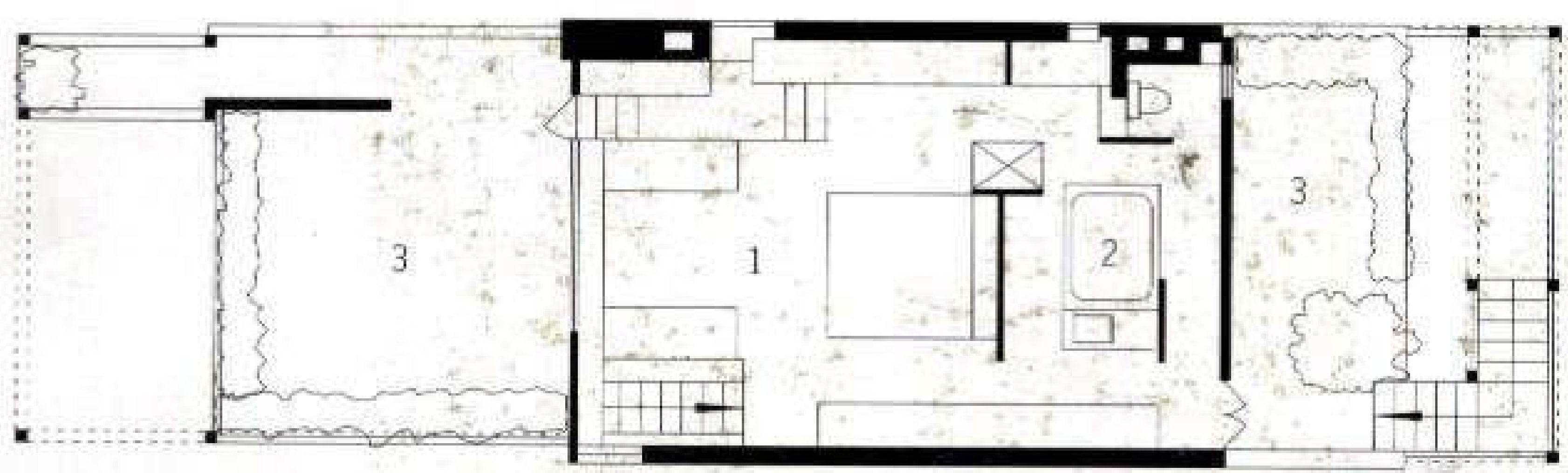
En 1965, Paul Rudolph loua un appartement dans une maison traditionnelle de quatre étages avec terrasse dans Manhattan, près de l'ONU. Dix ans plus tard, la chute des prix de l'immobilier lui permit d'acheter le bâtiment tout entier. Il loua les étages inférieurs et entreprit de transformer et d'agrandir l'étage supérieur. Celui-ci ne serait pas un penthouse ordinaire mais une structure de trois étages – une maison au sommet d'une maison – qui devint, comme c'est souvent le cas pour les maisons d'architecte, un laboratoire d'idées formelles et spatiales, incarnant sous son aspect le plus pur le style moderniste de Rudolph à la fin de sa carrière.

Celui-ci, dans des bâtiments tels l'école d'architecture de Yale (1964) et le Government Center à Boston (1971), avait mis au point une méthode de composition qui associait des formes et des espaces cubiques dans des mégastructures ou des agglomérats articulés. L'appartement new-yorkais est une mégastructure miniature. Des volumes rectilignes de tailles variées se chevauchent et s'interpénètrent verticalement et horizontalement pour créer un intérieur aux vues panoramiques étonnantes, aux frontières ambiguës et aux sources lumineuses cachées, le tout contenu dans un espace de six mètres de largeur seulement. On a souvent comparé cet appartement à la maison conçue à Londres au début du XIXe siècle par John Soane, un architecte qui avait un goût analogue pour les distributions spatiales complexes. Conceptuellement, il s'agit moins d'un appartement de trois étages que d'un unique espace en hauteur avec des plateformes et des passerelles à différents niveaux. De presque toutes les pièces, on en voit une autre au-dessous et au-dessus à travers une ouverture ou un plancher en Plexiglas. La salle de séjour et la bibliothèque, décalées d'un demi-niveau, sont dominées par une galerie qui est un prolongement de la salle à manger, sur laquelle on a vue depuis la chambre à travers des fentes percées tout autour du plancher surbaissé. Une intimité absolue est quasiment impossible. Un détail semble indiquer que la conception de la maison relève d'une sorte de jeu voyeuriste : dans la chambre principale, le jacuzzi a un fond transparent visible de la chambre d'amis en dessous.

La manie de concevoir l'espace en volumes cubiques s'étend aux balcons et terrasses, aux deux extrémités du plan ; des pergolas à ossature en acier transforment les terrasses en pièces imaginaires. La structure principale a également une armature en acier qui confère aux murs intérieurs et aux sols l'apparence d'éléments préfabriqués. Les finitions sont excentriques, voire kitsch. Les poteaux en acier sont plaqués en chrome ou couverts de Formica argenté. Ailleurs règne une monochromie totale avec des surfaces polies, de marbre, de verre ou de plastique.

Bien que Rudolph ait été reconnu comme un concepteur accompli et original, il n'a jamais fait l'objet d'une admiration forcenée de la part de ses collègues. Il a repris à son compte le langage abstrait du modernisme, dont il a joué avec intelligence, mais l'interprétation qu'il en a donnée manque peut-être de profondeur intellectuelle. Lorsque Robert Venturi et Denise Scott-Brown se mirent en quête d'un bâtiment moderniste qu'ils puissent comparer défavorablement à leur Guild House, une maison de retraite postmoderniste construite à Philadelphie, ils choisirent le Crawford Manor de Rudolph à New Haven, un bâtiment en hauteur dont le cahier des charges était identique. Ils le tournèrent en dérision pour son outrance, son expressionnisme sec et son agencement insignifiant. Alors que la Guild House, laissaient-ils entendre, annonçait un nouveau mouvement, Crawford Manor représentait la fin décadente d'un mouvement ancien. Malheureusement pour Rudolph, le livre dans lequel parut cette critique, *Learning from Las Vegas*, allait devenir l'un des textes sur l'architecture les plus influents de la fin du XXe siècle.

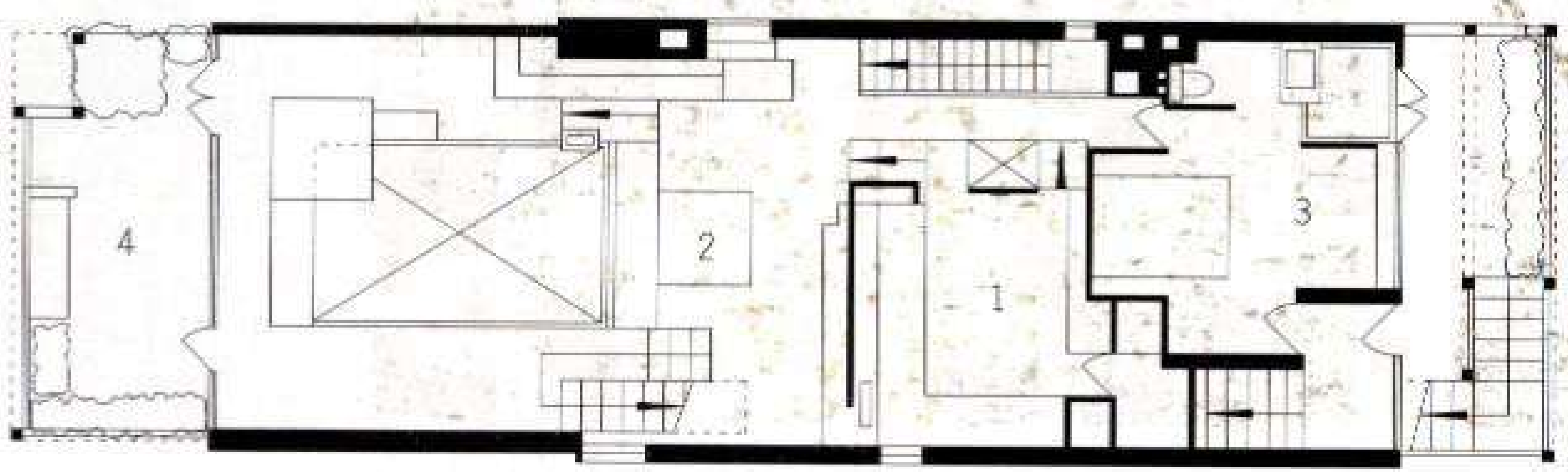
1



1 Plan du niveau 4

1 Chambre principale
2 Salle de bain
3 Terrasses

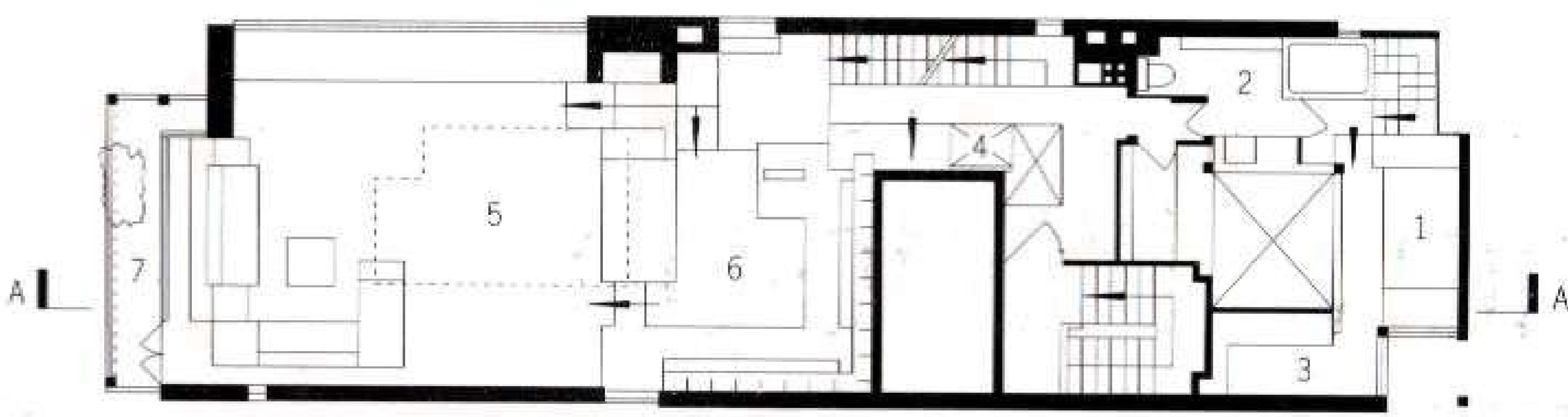
2



2 Plan du niveau 3

1 Cuisine
2 Salle à manger
3 Chambre
4 Terrasse

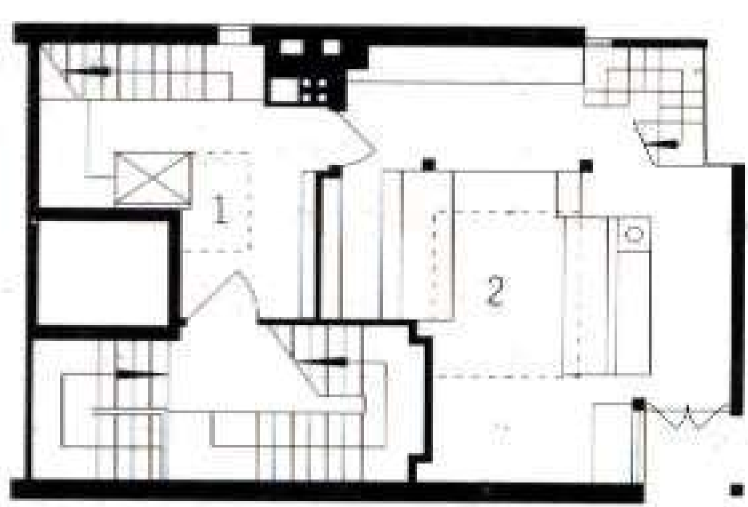
3



3 Plan du niveau 2

1 Chambre d'amis
2 Salle de bain
3 Toilettes
4 Ascenseur
5 Salle de séjour
6 Bibliothèque
7 Terrasse

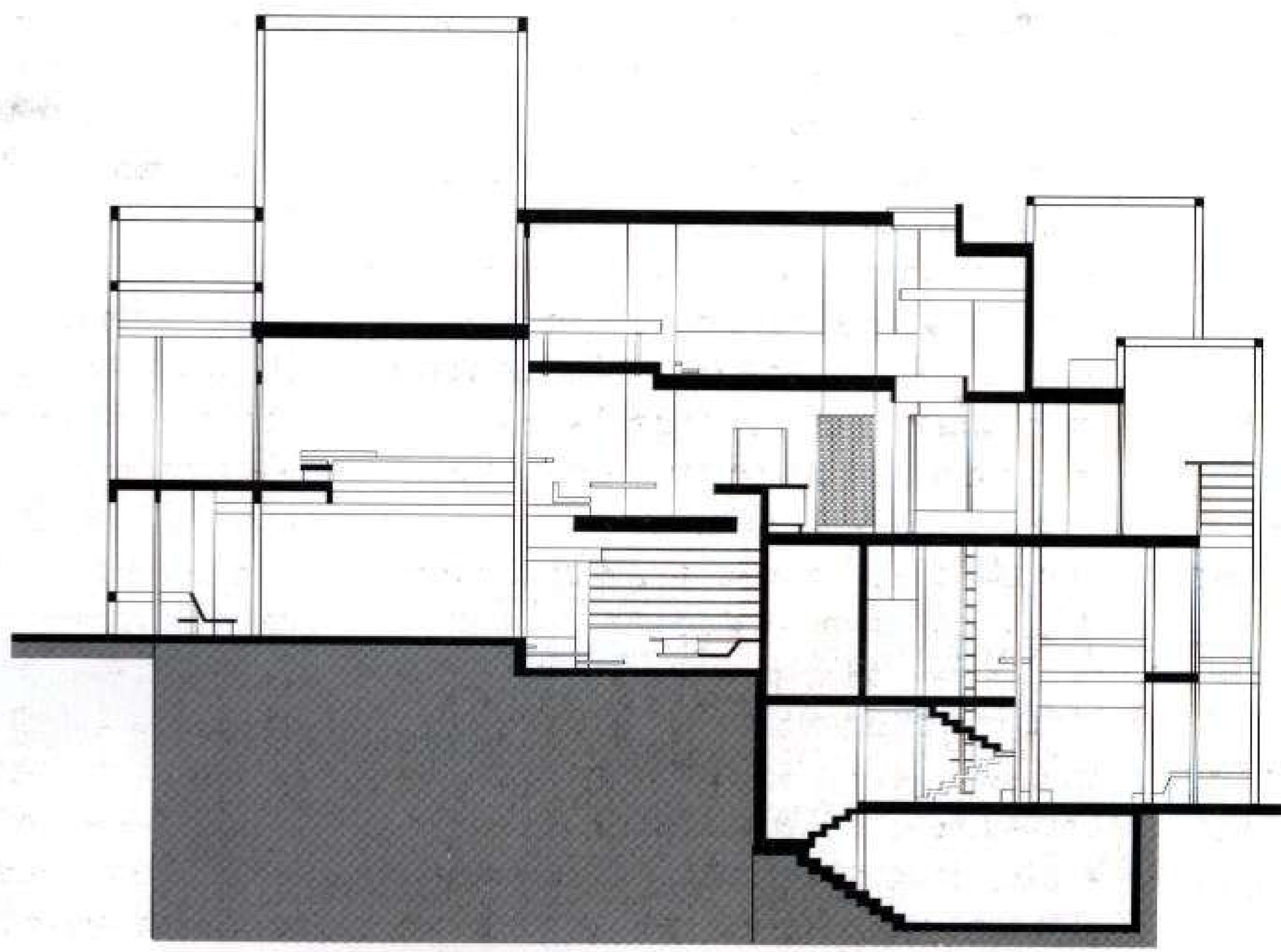
4



4 Plan du niveau 1

1 Hall d'entrée
2 Salle de séjour des invités

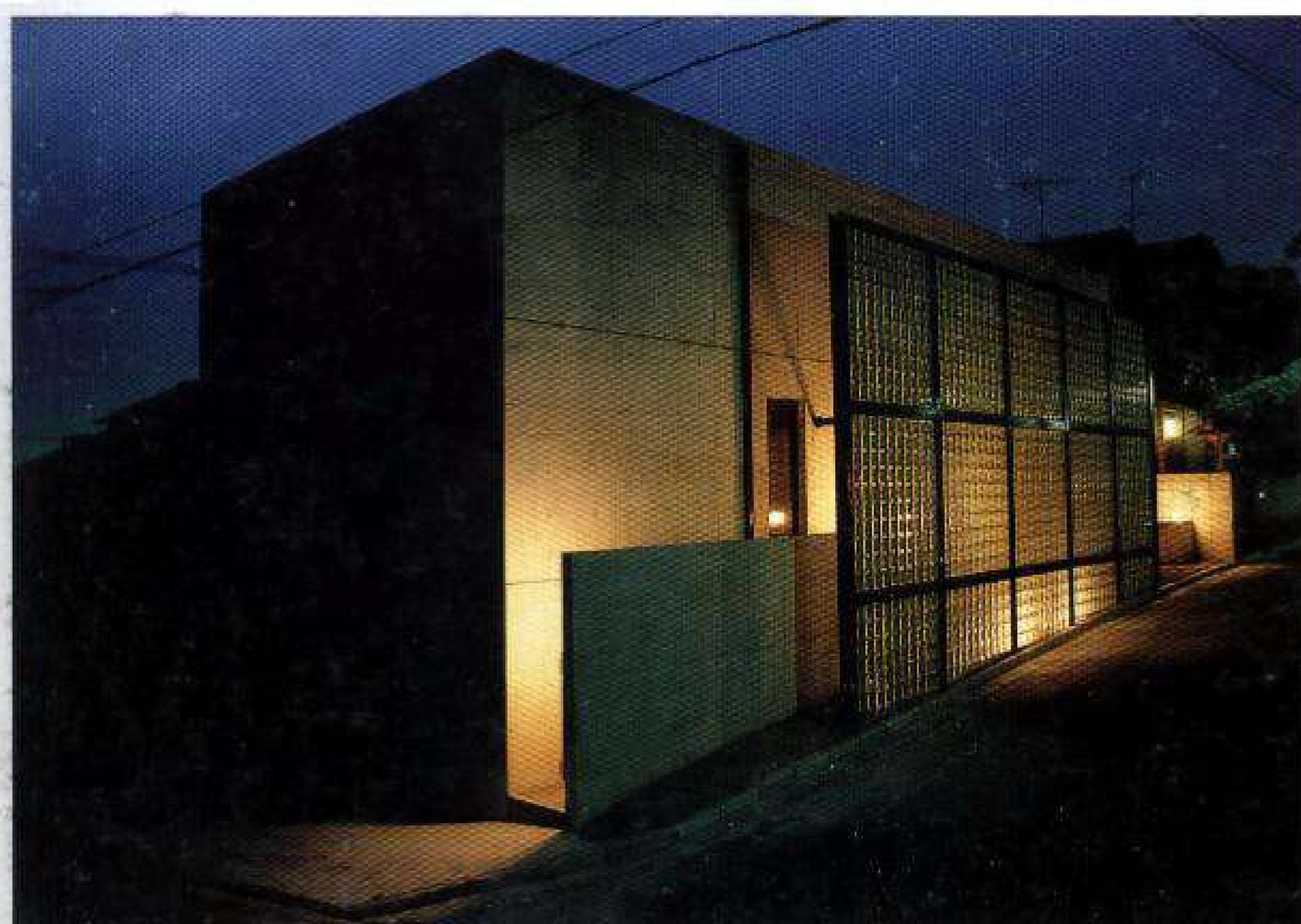
5



5 Coupe A-A



0 5 10 m





Maison Horiuchi

Tadao Ando, né en 1941

Osaka, Japon, 1977-1979

Les critiques soulignent souvent les qualités proprement japonaises des bâtiments de Tadao Ando – leur sereine simplicité et leur subtil éclairage naturel – mais l'on constate également en eux une forte influence occidentale, celle de l'architecture de Louis I. Kahn étant la plus manifeste. Les exquis murs en béton armé d'Ando sont certes conçus pour résister aux tremblements de terre mais le fini lisse du béton et la disposition méticuleuse des marques produites par le coffrage s'inspirent sûrement de bâtiments tels le Salk Institute et le Kimbell Art Museum. La préférence affichée pour des murs extérieurs absolument cubiques est également kahnienne. L'architecture d'Ando est composée de pièces statiques et introverties plutôt que d'espaces se déployant librement. Il en est ainsi en particulier dans ses premières maisons de ville. Un de ses plans préférés a la forme d'un rectangle divisé en trois parties, celle du milieu étant une cour intérieure ouverte, source principale de lumière naturelle. Dans la maison Azuma (1976), la cour intérieure est traversée par une passerelle au niveau du premier étage, et dans la maison Ishihara, légèrement postérieure, elle est bordée de blocs de verre, de sorte que depuis les espaces fermés on ne voit pas nettement cet espace extérieur confiné.

Dans la maison Horiuchi, les murs en béton, le rectangle tripartite, la cour intérieure, la passerelle et les blocs de verre sont tous présents, mais combinés autrement et de manière plus équilibrée. La passerelle a été déplacée sur un côté de la cour intérieure et les blocs de verre sont mieux utilisés, formant un écran translucide entre la cour intérieure et la rue.

Dans ses propres descriptions de la maison, Ando insiste sur l'importance symbolique de cet écran. Si le plan introverti est un rejet du chaos visuel de la ville environnante, l'écran est une tentative de conciliation. Laisser la cour intérieure complètement ouverte sur la rue en eût fait un espace semi-public, voire un petit square. D'un autre côté, un écran plein en béton eût représenté un geste d'exclusion à l'égard des passants. L'écran en blocs de verre à ossature métallique est un compromis judicieux. L'ombre et la lumière deviennent une sorte de monnaie d'échange entre la maison et la rue. Le matin, la cour est partiellement dans l'ombre ; le soir, c'est la rue qui l'est. Le soleil est filtré des deux côtés et, la nuit, la maison rougeoie.

Le site est en angle et en pente plutôt raide, assez en hauteur d'un côté pour que l'on puisse accéder à un garage en sous-sol. Au-dessus de celui-ci se trouvent la salle de séjour au rez-de-chaussée, et la chambre principale au premier étage. La cuisine-salle à manger est de l'autre côté de la cour intérieure, avec, au-dessus, les chambres des enfants et, au-dessous, dans un sous-sol surélevé, une pièce traditionnelle avec tatamis. La salle à manger et la salle de séjour sont reliées par un couloir austère et étroit bordé de murs en béton, qui devient au premier étage un « pont » entre des balcons ouverts. Les murs qui flanquent la cour intérieure sont presque entièrement en verre.

Bien qu'Ando évoque rarement de manière explicite les formes architecturales japonaises traditionnelles, une caractéristique curieuse de cette maison a peut-être des antécédents historiques et une signification symbolique. Les rebords des toits et des planchers donnant sur la cour sont supportés par une paire de poteaux ronds en béton, à bonne distance des murs extérieurs en verre, l'un à l'intérieur, au rez-de-chaussée, l'autre à l'extérieur, sur les balcons du premier étage. Chacun pourrait être une version du poteau massif en bois que l'on trouve dans une ferme japonaise traditionnelle, appelée la *daikokubashira*, qui symbolise l'autorité du chef de famille.

1 Coupe A-A

2 Élévation

3 Plan du deuxième étage

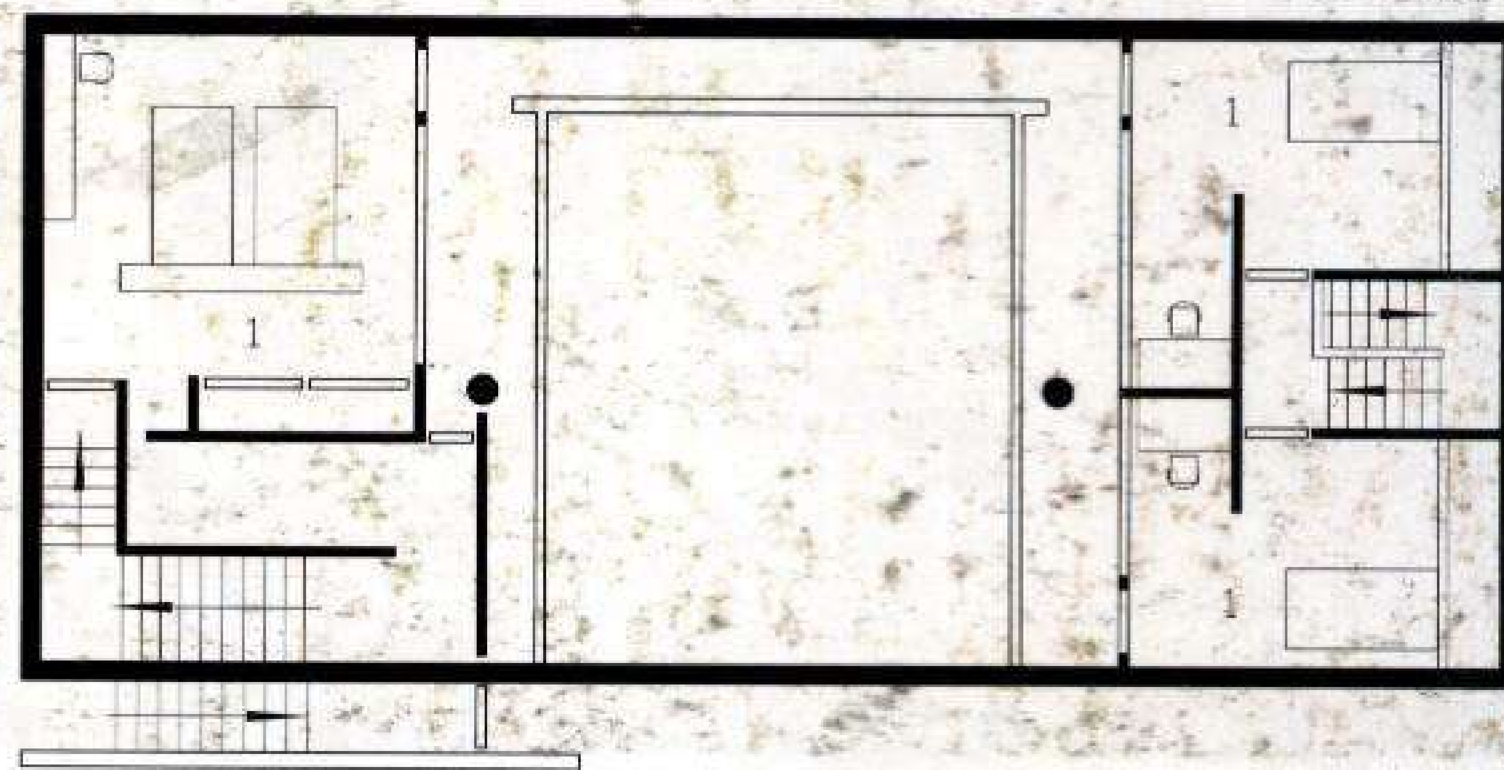
1 Chambres

4 Plan du premier étage

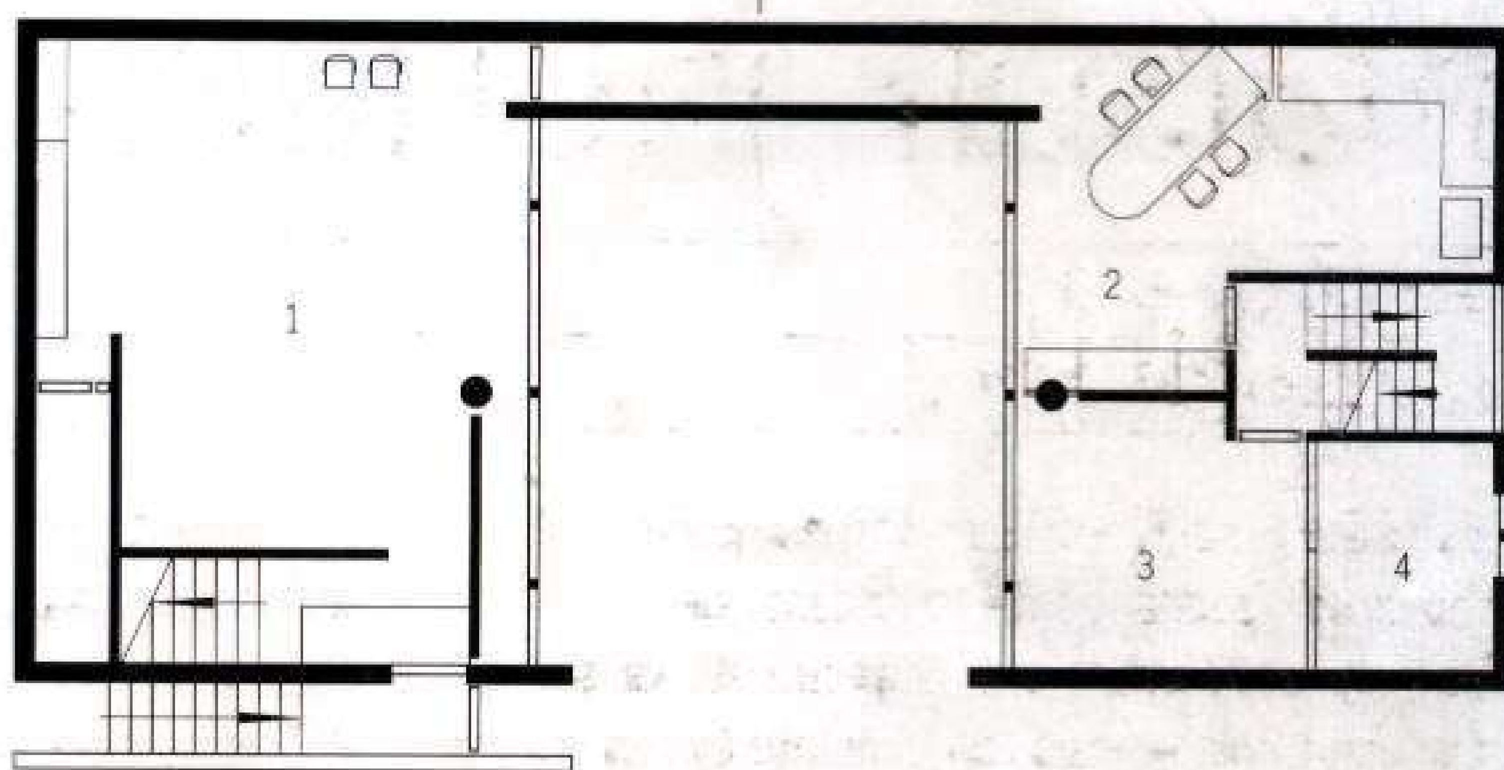
1 Salle de séjour
2 Salle à manger
3 Chambre
4 Placard

5 Plan du rez-de-chaussée

1 Garage
2 Pièce avec tatamis
3 Salle de bain

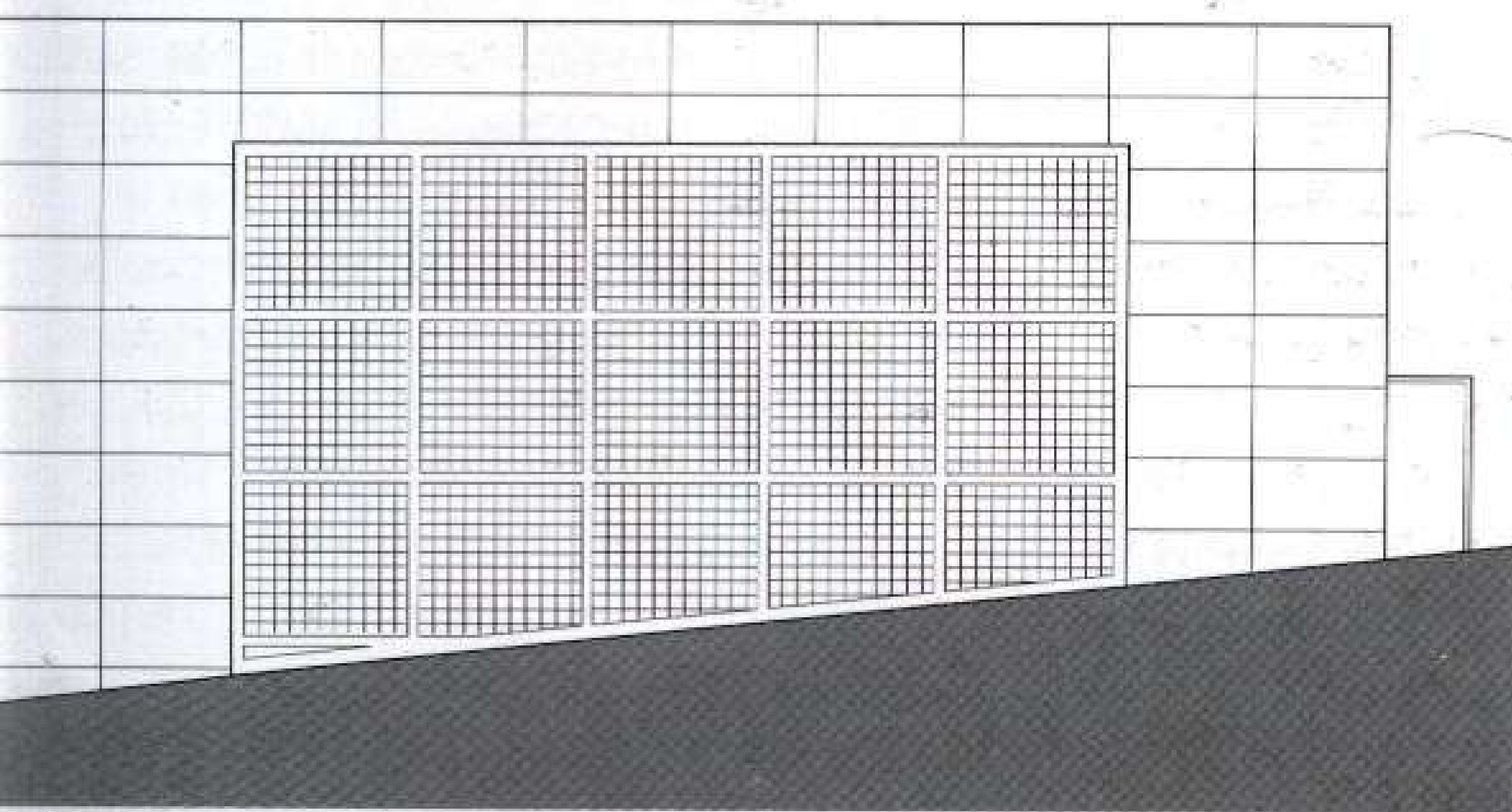


3

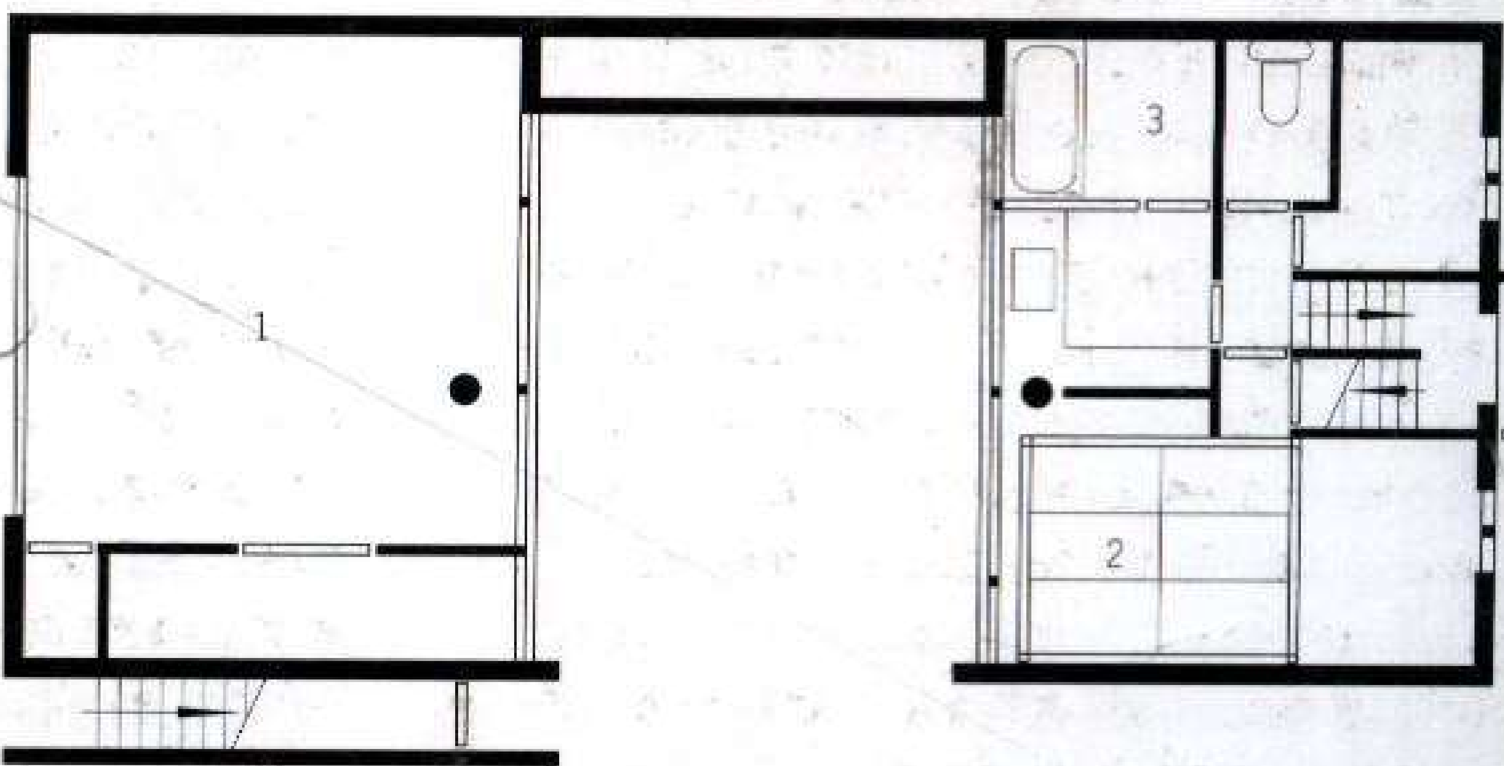


1

4

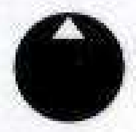


2



5

0 5 10 m







Maison à Regensburg

Thomas Herzog, né en 1941

Regensburg, Allemagne, 1977-1979

Maintenant que les calottes glaciaires fondent d'une manière mesurable et qu'il est devenu évident que les émissions de gaz carboniques en sont la cause, le « développement durable » est devenu le maître-mot des constructeurs responsables. Les architectes commencèrent sérieusement à réfléchir à des constructions peu consommatrices d'énergie après la crise pétrolière, au début des années 1970. Il en résulta une prolifération de maisons expérimentales, dont plusieurs furent construites dans un style folklorique ou rustique destiné à afficher l'idéologie « alternative » anti-industrielle qui les inspirait. Thomas Herzog fut un des pionniers d'une architecture à faible consommation d'énergie en Allemagne de l'Ouest, pays qui adopta avec le plus d'enthousiasme le credo écologique dans les années qui suivirent. Mais Herzog, ne voyant aucune raison de rompre avec la tradition moderniste, n'adopta pas le style folklorique.

La maison qu'il construisit à Regensburg, sa première maison à faible consommation d'énergie, est tout sauf folklorique ou rustique. Elle est innovante et d'une conception dont la logique relève davantage de la science que du sentiment. Presque entièrement en bois – un matériau qui n'est pas typiquement moderniste –, sa forme, un prisme pur, et son plan rationnel lui confèrent l'apparence d'une machine. La forme triangulaire était destinée à capter l'énergie solaire pour chauffer la maison. Le principe de l'énergie « passive » est maintenant bien démontré mais, en 1977, c'était une idée relativement nouvelle. Bien entendu, la serre existait depuis l'époque victorienne, mais elle était toujours une extension dans une maison conventionnelle. Herzog trouvait cette approche « extensive » insatisfaisante. Il voulait intégrer les caractéristiques permettant l'économie d'énergie à une architecture nouvelle, sensible à l'environnement. Ainsi, au lieu d'une maison à un étage avec une serre attenante, nous avons… une maison à un étage avec une serre attenante sauf que les deux éléments partagent un long toit à une seule pente, l'hypoténuse du triangle, qui descend jusqu'au sol.

L'économie d'énergie n'est en rien le seul thème architectural de la maison. La régularité et la flexibilité sont tout aussi importantes. Le plan ne consiste pas en un assemblage de pièces mais en un système de partage de l'espace selon une grille abstraite dont les cellules peuvent être combinées de différentes manières, horizontalement et verticalement. Entre le haut mur au nord et la pointe du triangle au sud, l'espace est divisé en quatre bandes : une zone de service contenant essentiellement des salles de bain, des espaces de rangement et une cuisine; une zone plus large contenant les espaces de vie commune ; un étroit passage couvert à l'extérieur du mur en verre qui sépare les espaces de vie commune de la serre ; enfin, la serre elle-même. Dans l'autre direction, d'est en ouest, ces bandes sont également divisées en six travées de trois mètres soixante de largeur chacune. On peut moduler diversement cet instrument. La solution choisie par Herzog consiste à supprimer l'étage supérieur d'une travée simple et d'une travée double pour créer des espaces en double hauteur, respectivement pour la salle de séjour et l'entrée, dont chacune a un escalier en colimaçon. Il supprime également le toit de la serre au-dessus de deux travées séparées, l'un pour faire place à un magnifique bouleau déjà présent, l'autre pour créer un patio près de la salle à manger.

Le bois, ressource durable, est utilisé sous diverses formes : dans des poutres et des poteaux lamellés, dans un placage en aggloméré et en contreplaqué pour les murs intérieurs ainsi qu'en planches horizontales pour le revêtement extérieur, l'une des premières applications du principe désormais commun appelé *rainscreen*. Les fenêtres ont un double vitrage, les murs ont une excellente isolation (pour 1977) et le toit est couvert de feuilles de titane-zinc.

1 Plan de l'étage supérieur

1 Galerie
2 Appartement
3 Chambre d'amis

2 Plan de l'étage inférieur

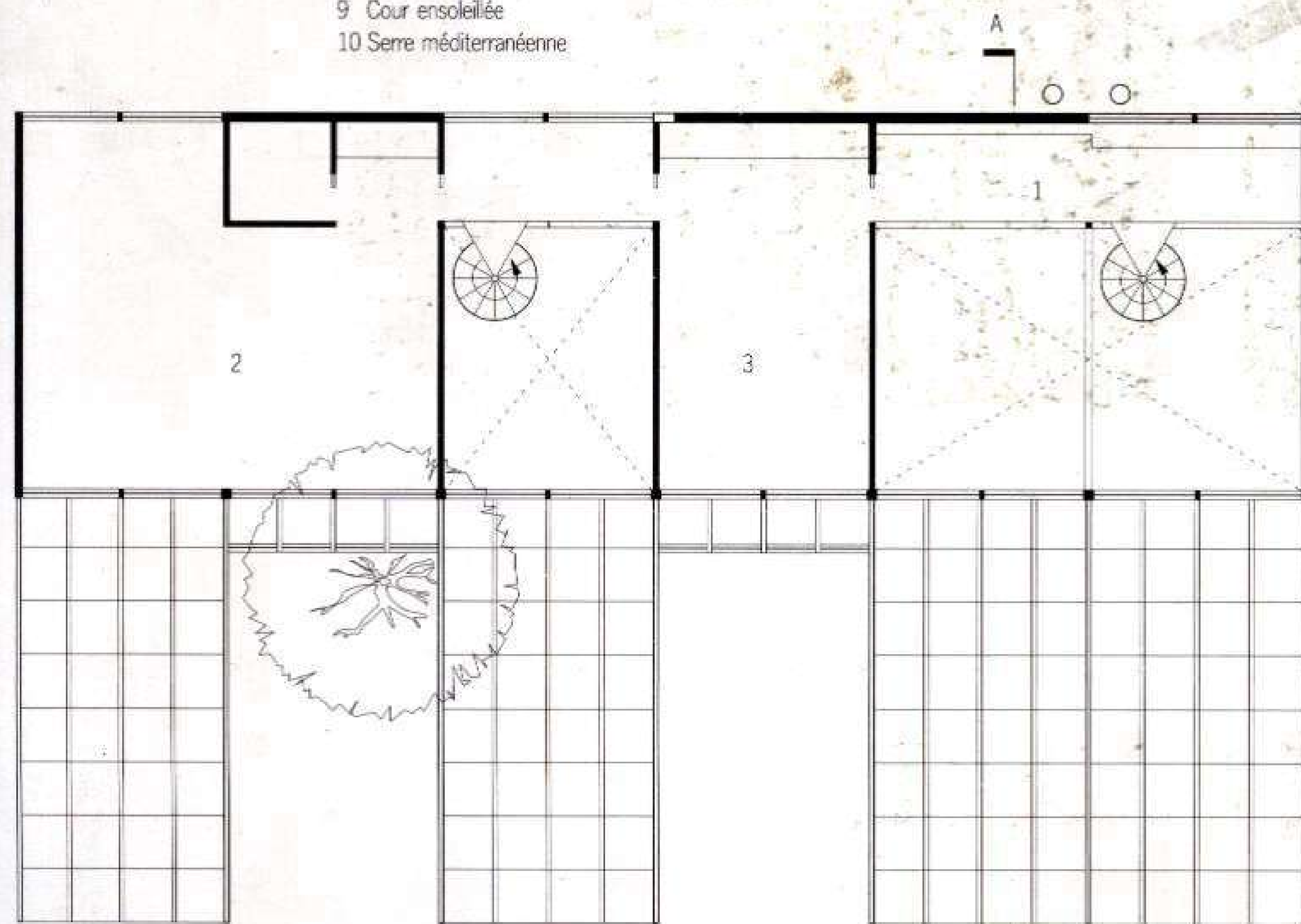
1 Local technique
2 Chambre
3 Hall d'entrée
4 Salle de séjour
5 Passage
6 Serre de fougères
7 Cour ombragée
8 Patio couvert
9 Cour ensoleillée
10 Serre méditerranéenne

3 Coupe A-A

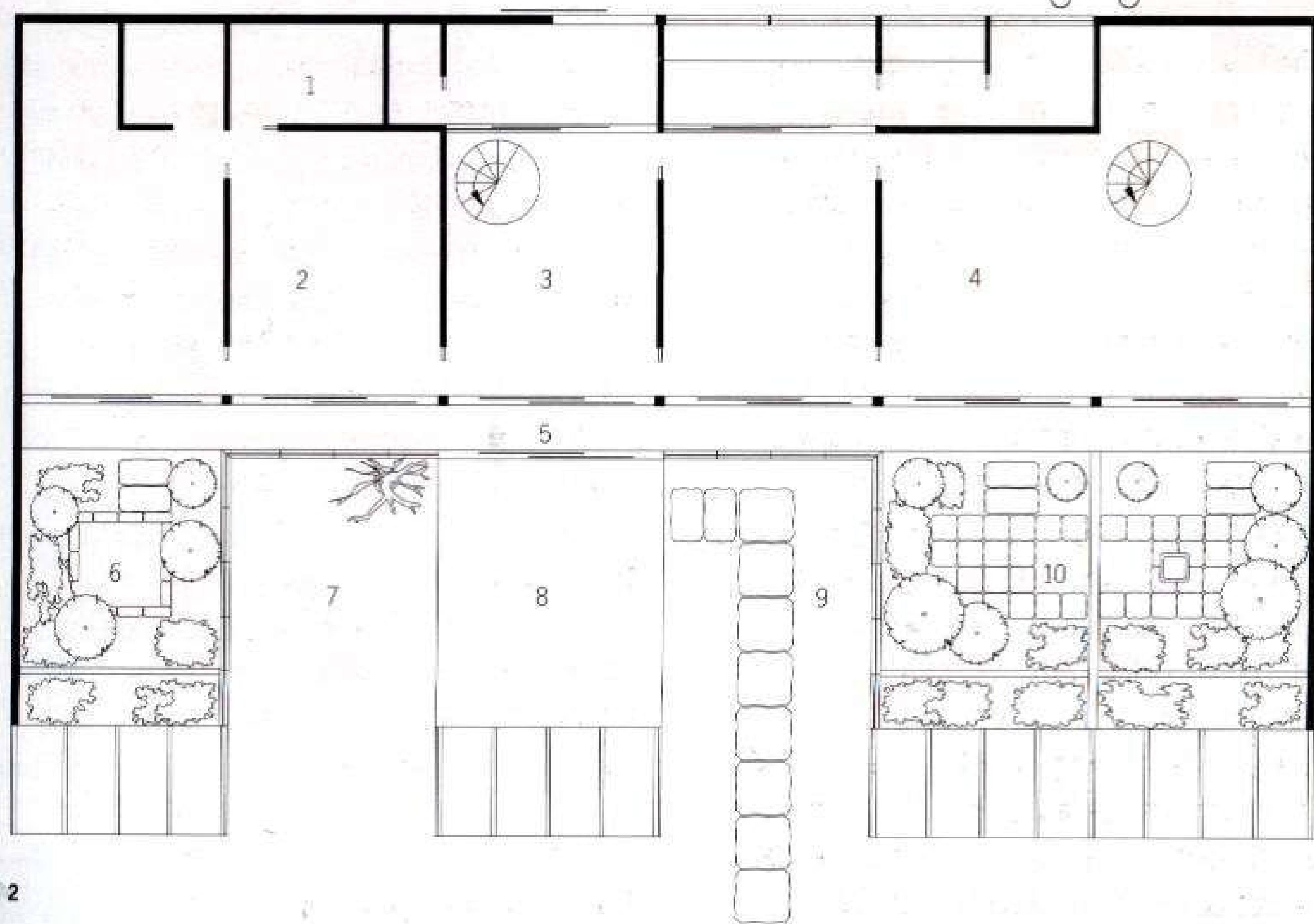
4 Coupe

1 Jour d'hiver
2 Nuit d'hiver
3 Jour d'été
4 Nuit d'été

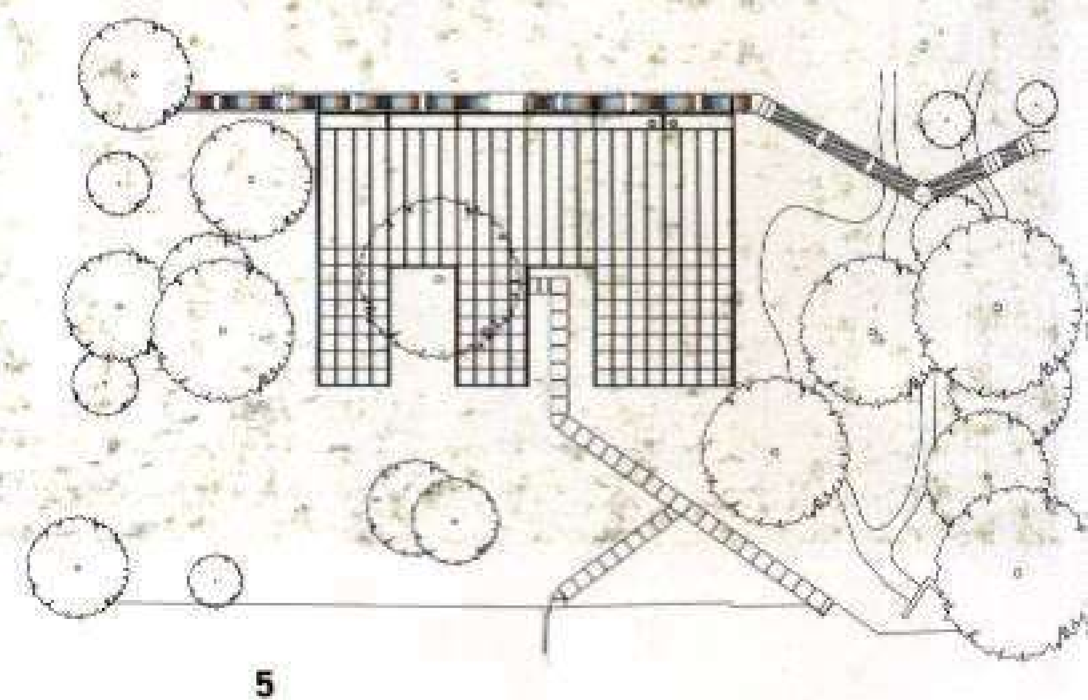
5 Plan de masse



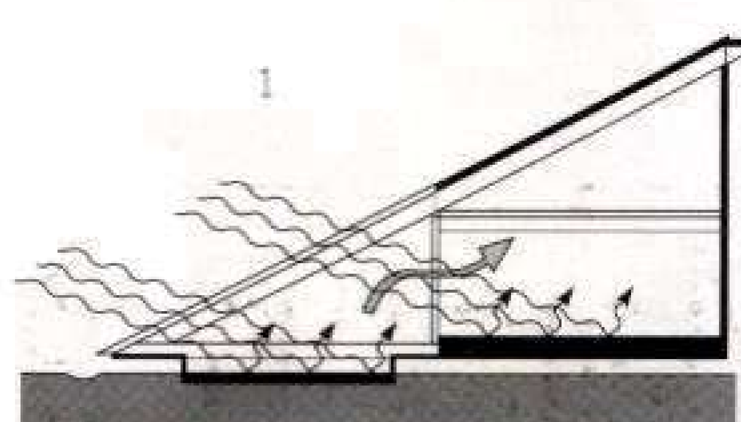
1

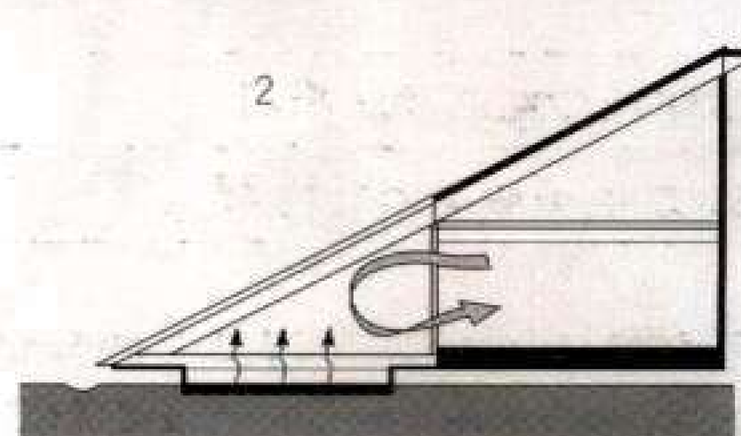


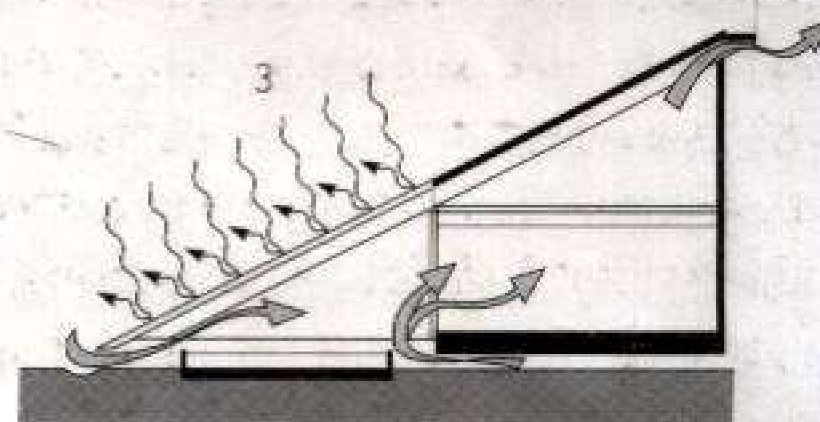
2

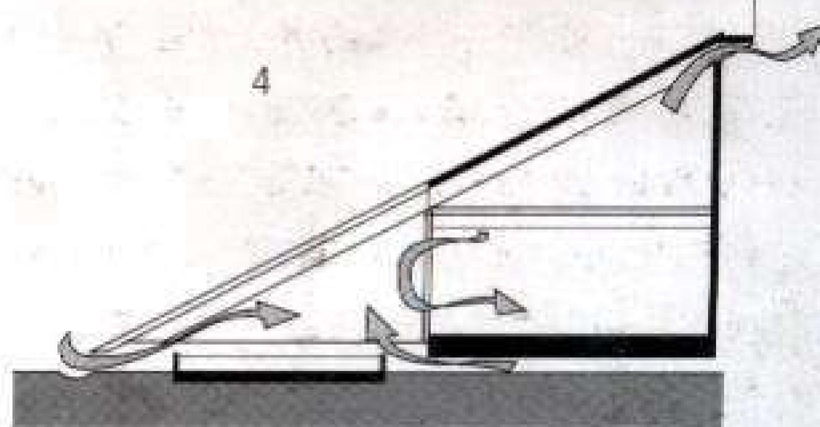


5



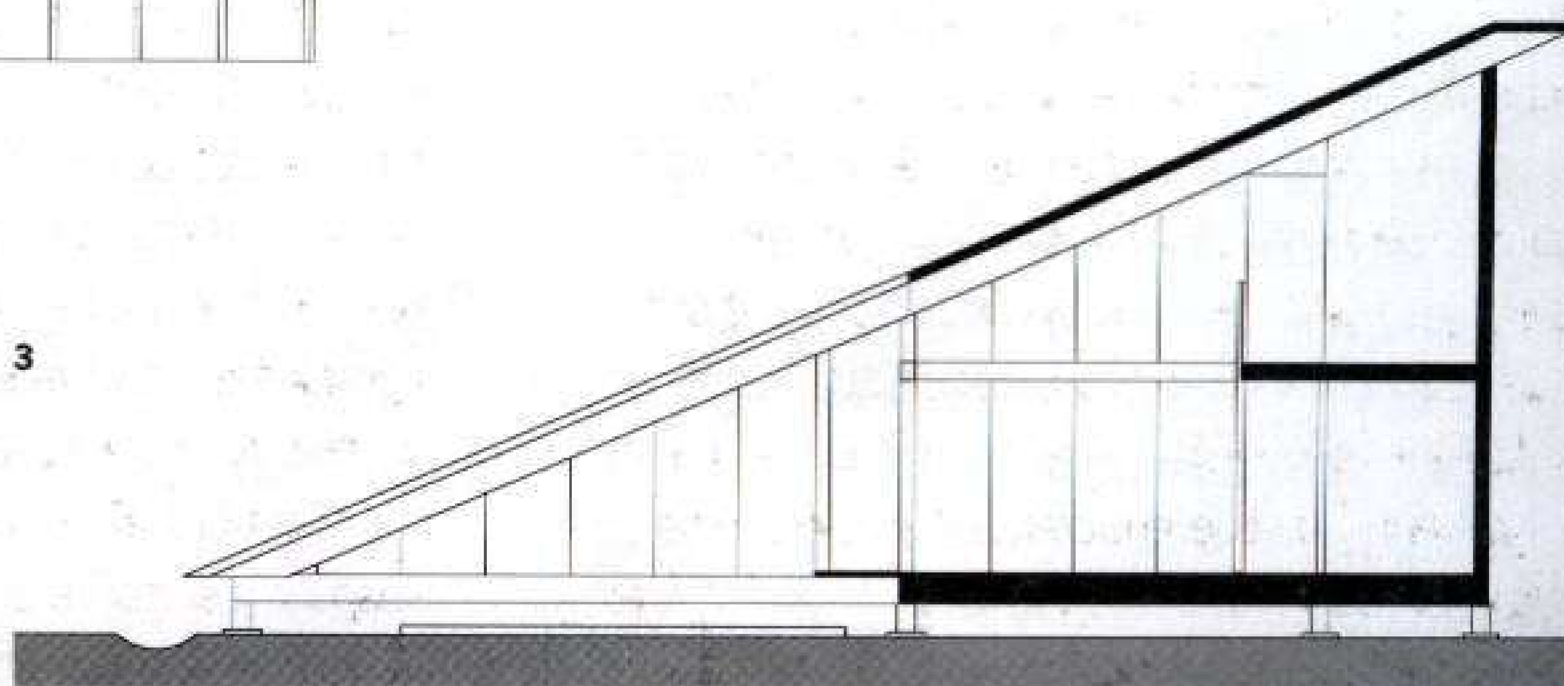




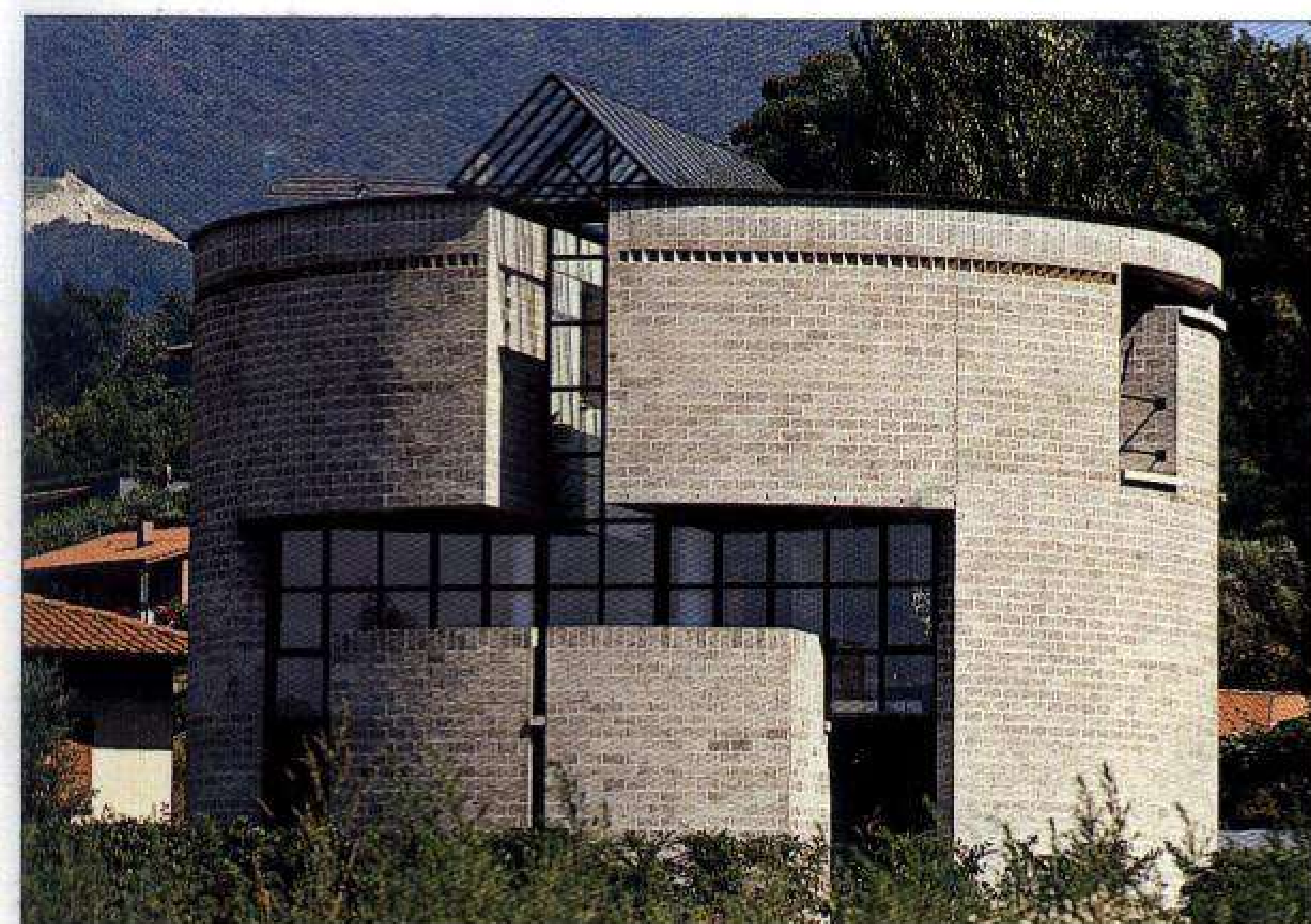


4

3



0 5 10 m



Casa Rotunda

Mario Botta, né en 1943

Stabio, Suisse, 1980-1982

Chez la plupart des architectes modernes, le processus de conception d'une maison commence par une analyse du site et du cahier des charges présenté par le client. Si l'on en juge par les nombreuses maisons conçues par Mario Botta dans le canton de Ticino, en Suisse – laboratoire de l'architecture contemporaine –, il est manifeste que sa méthode est tout autre. Il ne commence pas par une enquête quasi scientifique mais par l'affirmation audacieuse d'une simple forme géométrique.

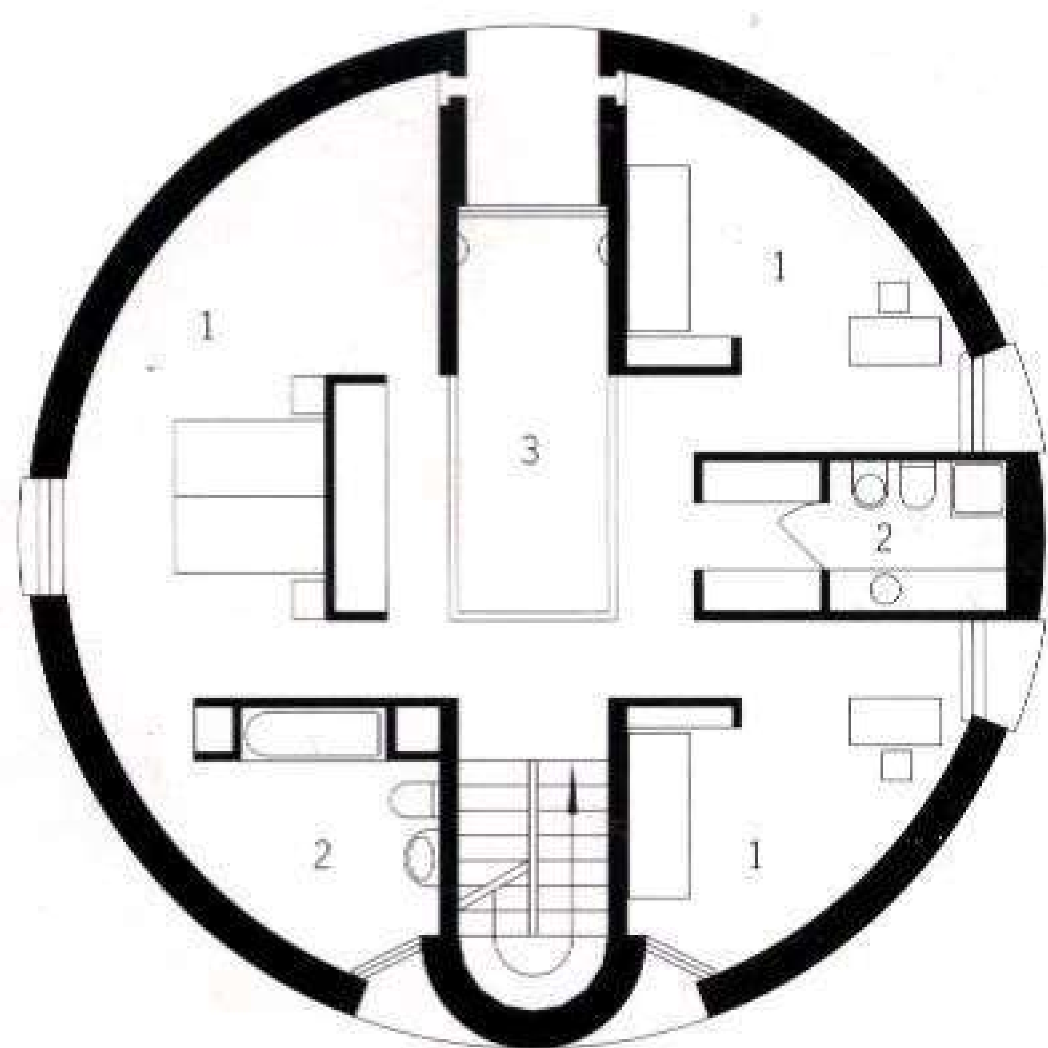
Dans le cas de la maison Medici, à Stabio, appelée Casa Rotunda, cette forme géométrique est un cylindre, ramassé et plein, maçonné en briques de béton grises. Non que cette forme ne tienne pas compte du site, loin de là. Elle est une réponse refléchie à la topographie et aux bâtiments environnants. Mais, quand on la regarde contre le flanc de la colline à l'ouest, celle-ci étant parsemée de villas de tout type et de tout style, elle se détache, tel un gentleman élégant, au milieu de flâneurs au bord d'une piscine. Un gentleman qui arbore un air désapprobateur.

Cette architecture franche, cérémonieuse, est une critique implicite des produits indisciplinés et sans principes de la culture capitaliste. Ce qu'elle propose, c'est un retour aux bonnes manières et au digne maintien de la ville européenne traditionnelle. Si Botta n'emploie pas explicitement de colonnes, de chapiteaux et d'entablements (quoiqu'il s'en approche dans la cage d'escalier de cette maison), il n'est pas moins, à coup sûr, un enfant de la tradition classique.

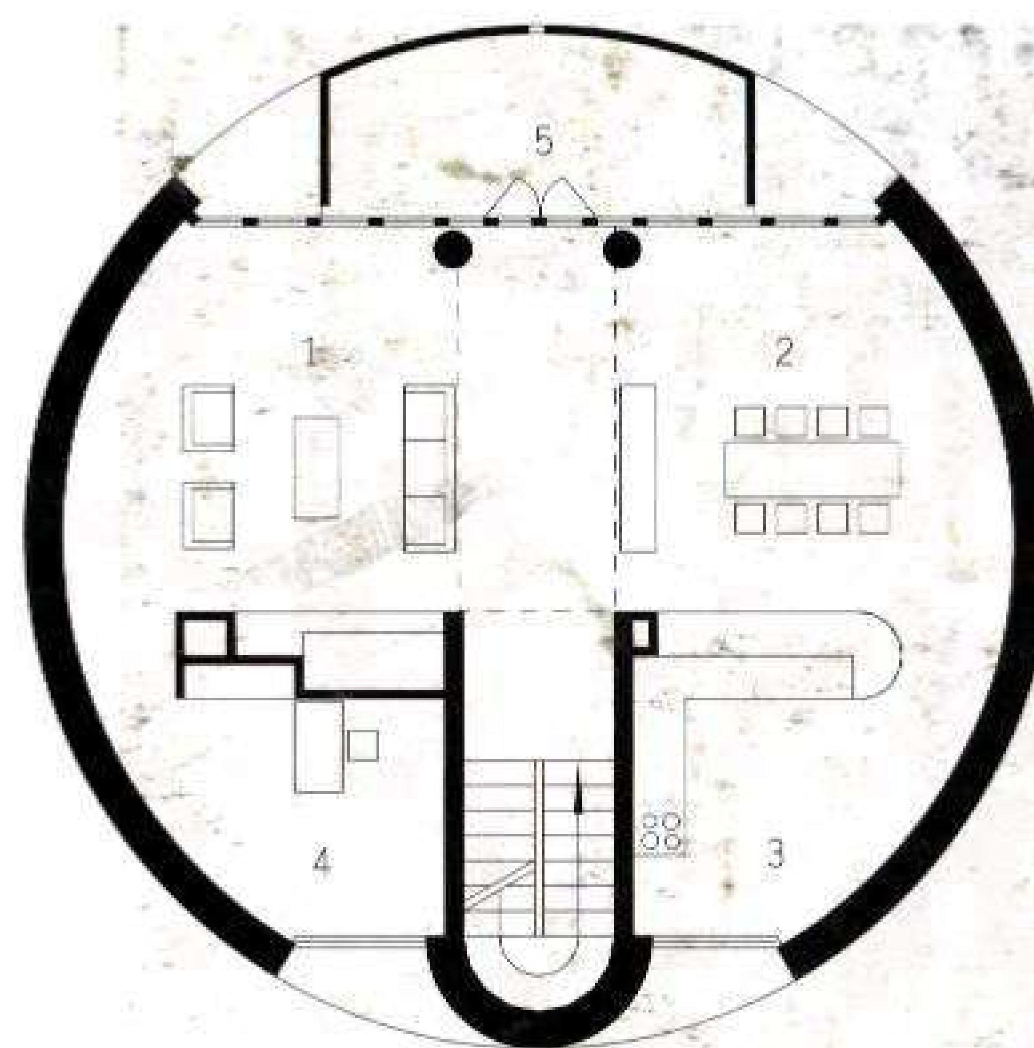
En proposant un cylindre plein, il n'y a vraiment qu'une seule manière de procéder. Rien ne peut être ajouté sans entacher la pureté de la forme, de sorte qu'il faut la travailler et la rendre habitable par soustraction en creusant l'espace et les ouvertures pour l'éclairer. Le premier coup de burin du sculpteur coupe le cylindre en deux, faisant ainsi dans le toit et le deuxième étage une fente par laquelle la lumière du jour peut pénétrer au milieu du plan. Sur le côté sud, cette fente se divise en une fenêtre horizontale pour l'espace de vie commune du premier étage et en deux entrées au niveau du rez-de-chaussée. Sur le côté nord, la fente est fermée par l'étroite abside de la cage d'escalier, laquelle se dresse telle une épaisse colonne dans une sorte de niche en gradins. Cette abside constitue la caractéristique classique explicite évoquée ci-dessus : à son sommet, la maçonnerie de brique est en encorbellement et forme un chapiteau.

À l'intérieur, le rez-de-chaussée est entièrement occupé par un porche ouvert et un abri à voitures qui flanquent le hall d'entrée et la cage d'escalier. Ces espaces sont relativement ombragés mais le premier étage est vivement éclairé par la grande fenêtre exposée au sud et par la lucarne située tout en haut, que l'on voit à travers une fente ménagée dans le plancher de l'étage supérieur. Le plan est ouvert mais les aires fonctionnelles – salle de séjour et cabinet de travail d'un côté, salle à manger et cuisine de l'autre – sont bien délimitées, autant par la lumière que par des cloisons. À l'étage supérieur, des galeries de part et d'autre de la fente du plancher donnent accès aux chambres et aux salles de bain, et permettent d'avoir une vue sur l'espace de vie commune.

Au début de sa carrière, Botta collabora avec deux géants de l'architecture du XX[e] siècle, Le Corbusier et Louis I. Khan. On perçoit des influences de l'un et de l'autre dans son travail mais aucune n'est peut-être aussi forte que l'envoûtement exercé sur lui par la ville où il s'est formé : Venise. Il est peut-être impossible de vivre et de travailler dans cet endroit magnifique sans finir par être convaincu que la plus grande partie de l'architecture moderne est corrompue et sans valeur, et de sentir la nécessité de renouer avec le solennel et le monumental.



1



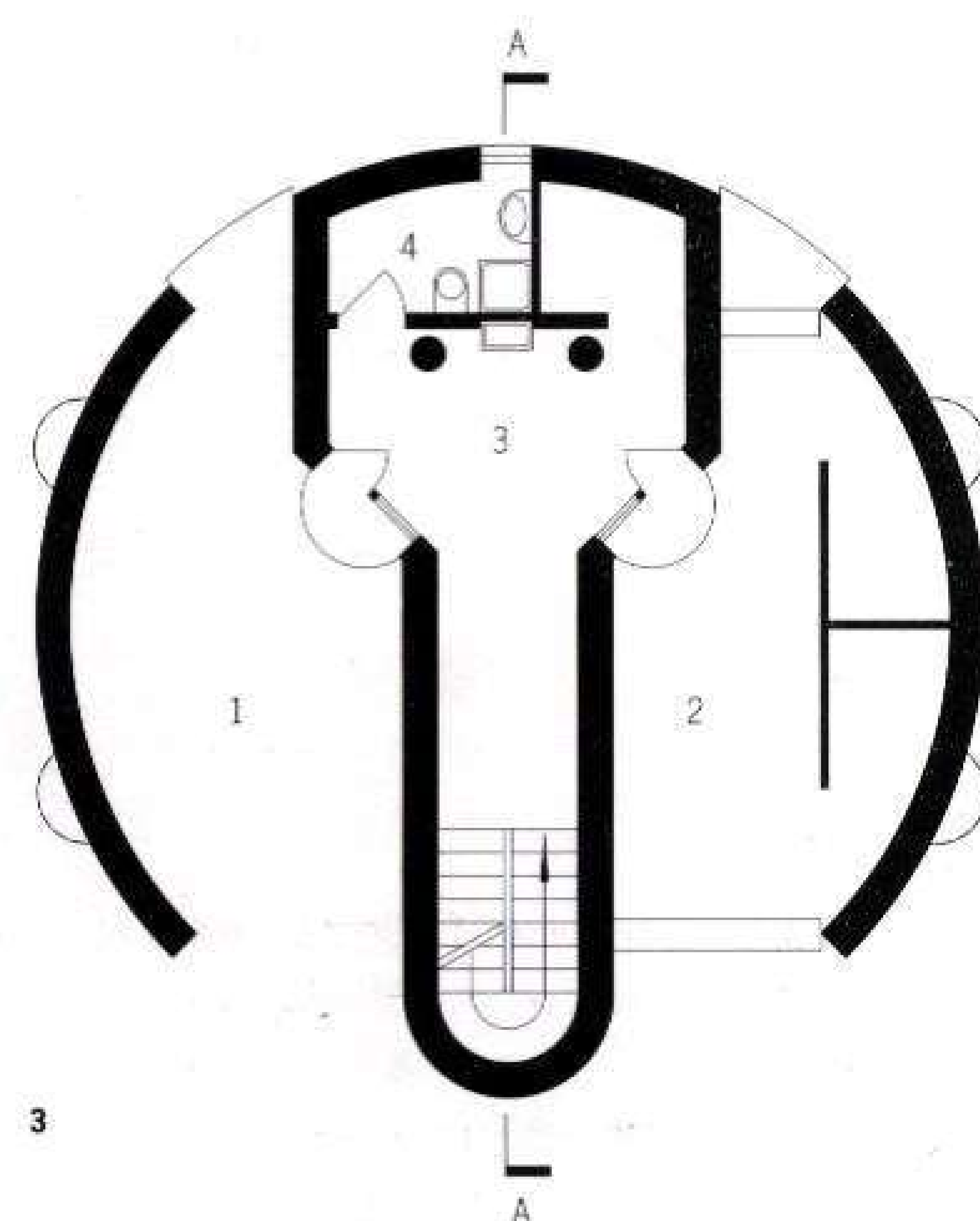
2

1 Plan du deuxième étage

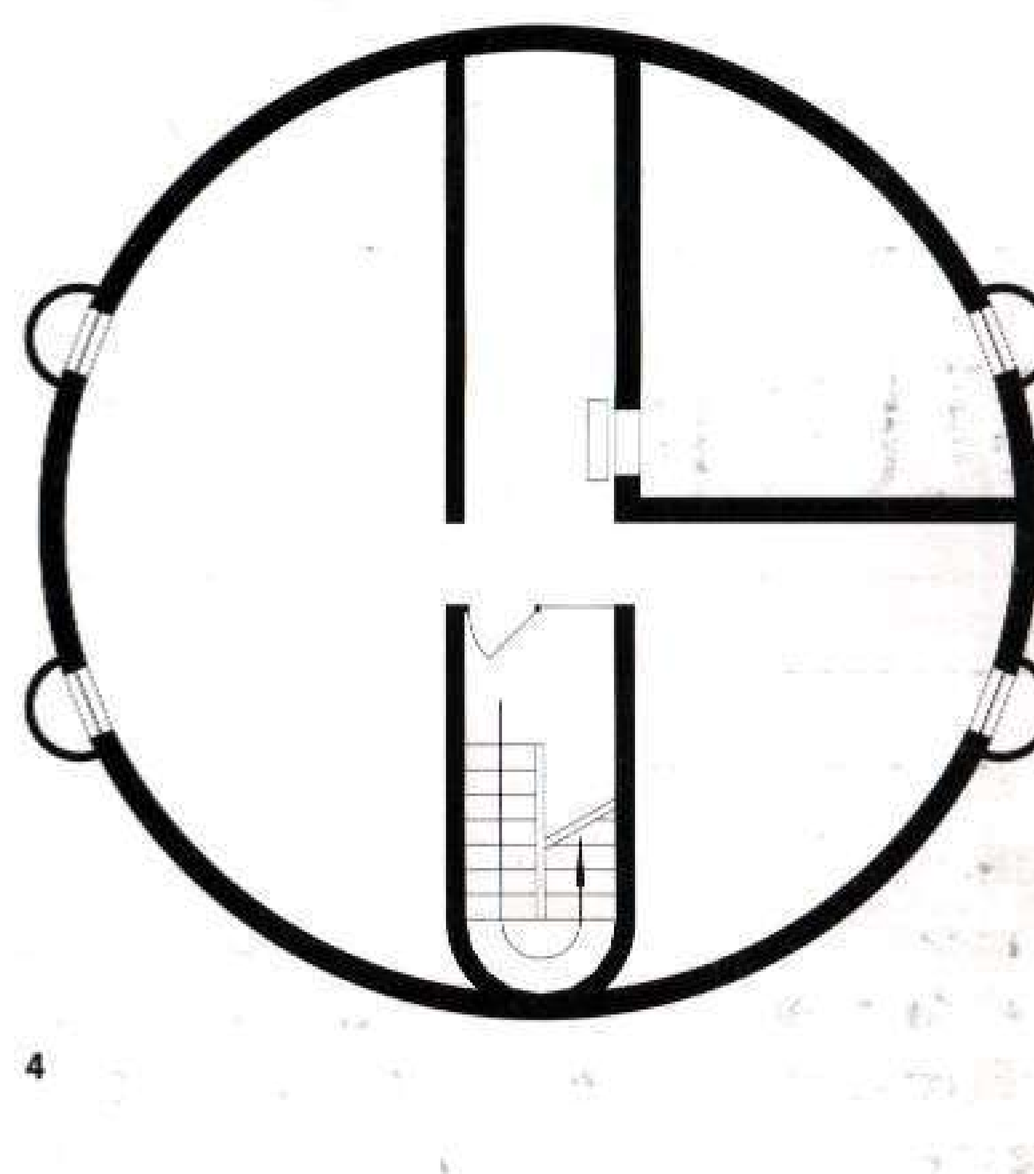
1 Chambres
2 Salles de bain
3 Vide

2 Plan du premier étage

1 Salle de séjour
2 Salle à manger
3 Cuisine
4 Cabinet de travail
5 Balcon



3

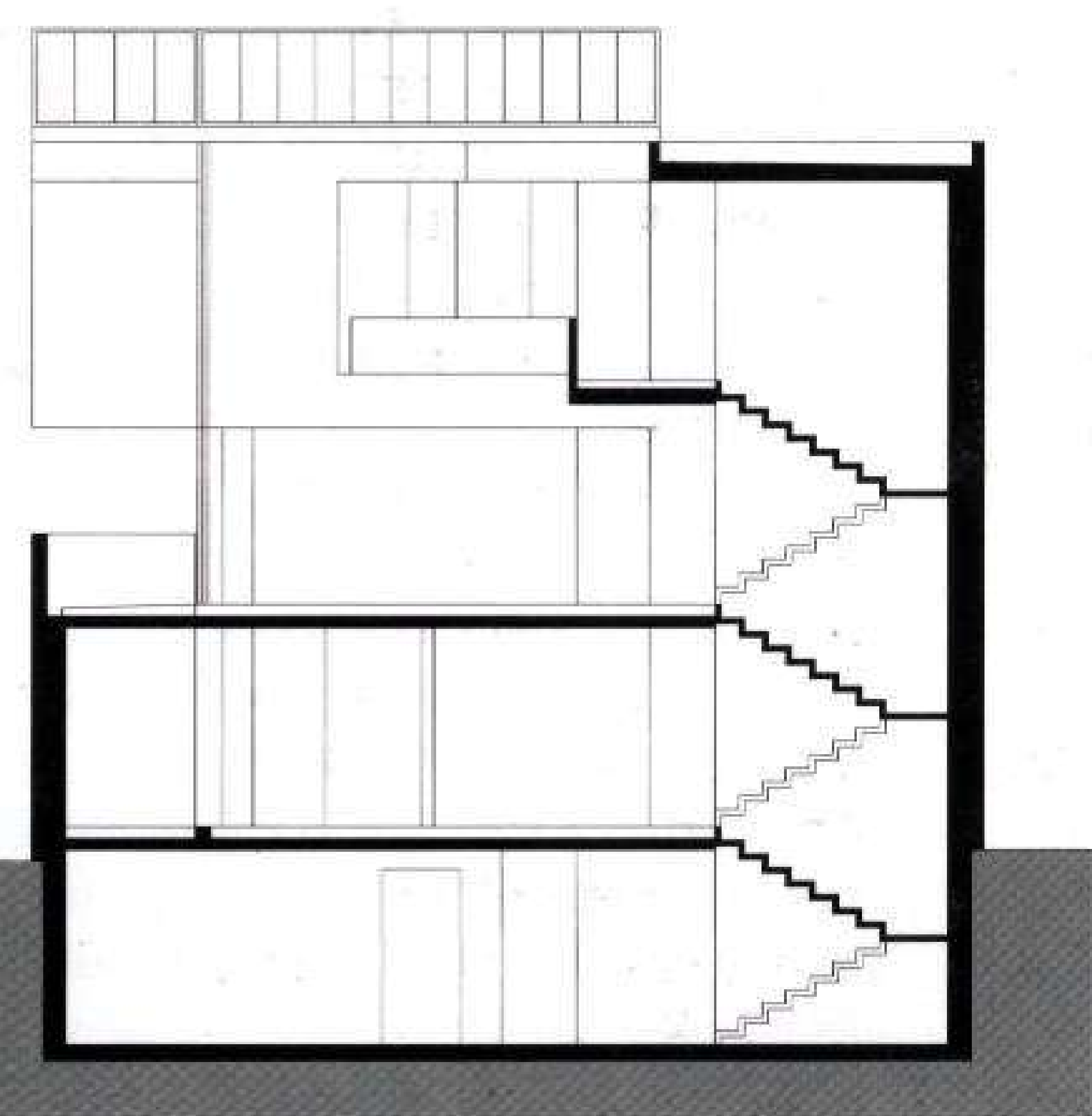


4

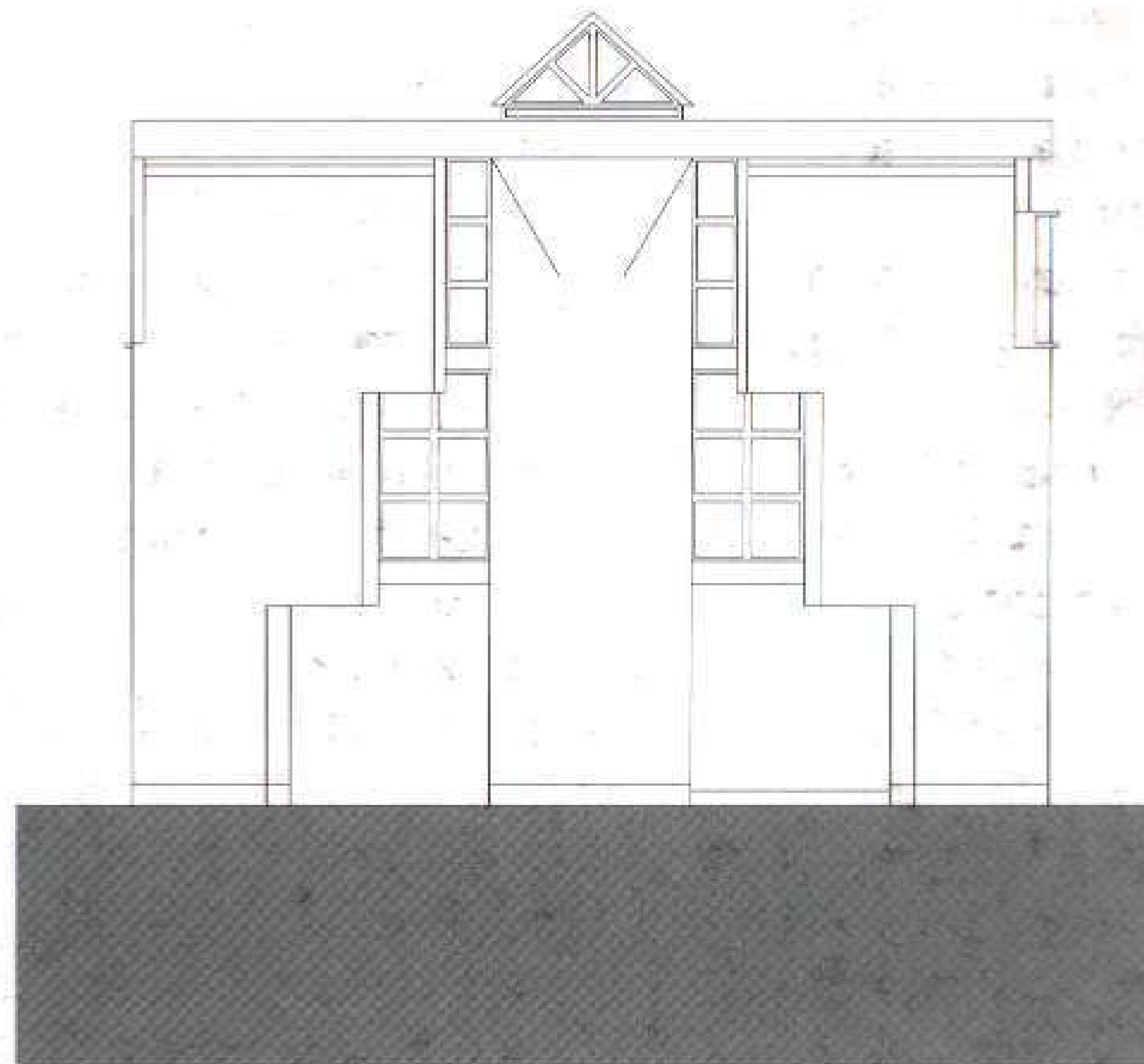
3 Plan du rez-de-chaussée

1 Porche
2 Abri à voitures
3 Hall d'entrée
4 Vestiaire

4 Plan du sous-sol



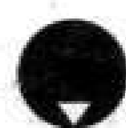
5



6

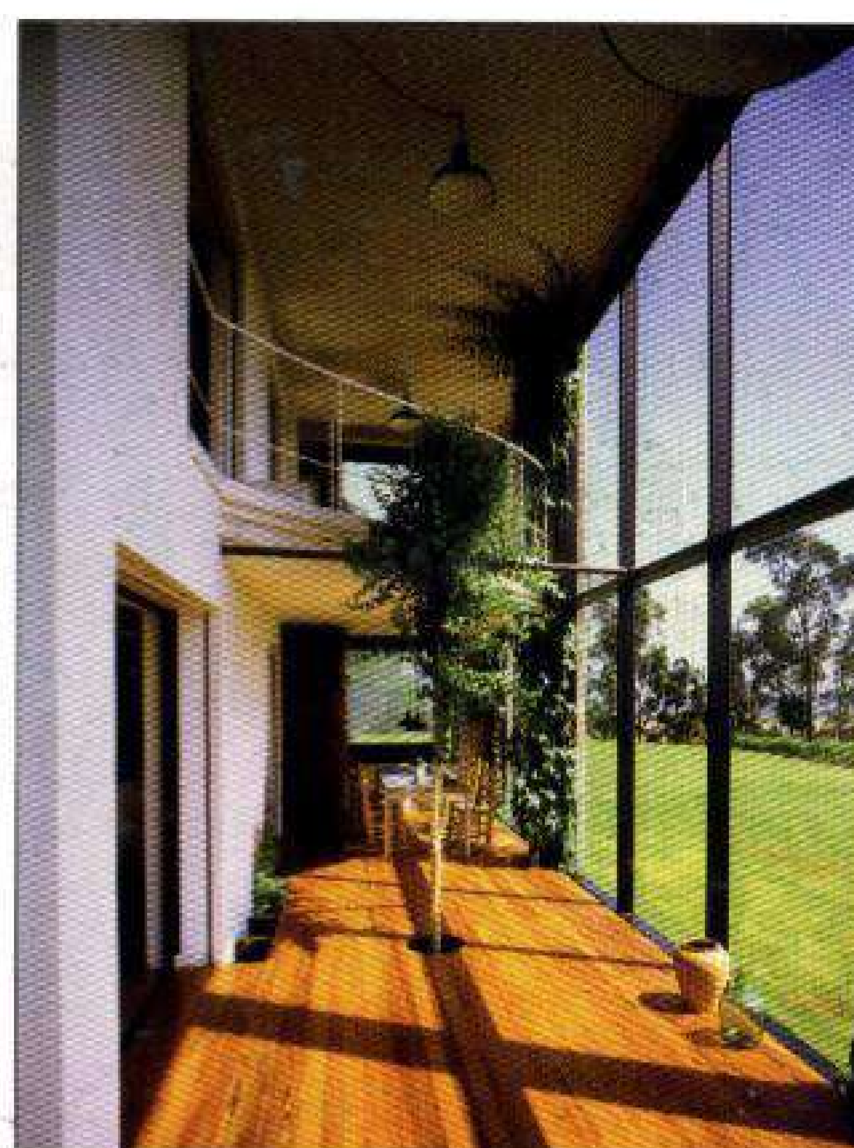
5 Coupe A-A

6 Élévation nord



0 5 10 m





Maison à Santander

Jerónimo Junquera, né en 1943, et Estanislao Pérez Pita, 1943-1999

Santander, Espagne, 1984

Jerónimo Junquera et Estanislao Pérez Pita sont affiliés à l'école dite de Madrid dont font aussi partie Rafael Moneo et Alberto Campo Baeza. Dans les années 1980, ces architectes à l'esprit rigoureux s'attirèrent l'admiration de certains critiques d'Europe et d'Amérique qui voyaient en eux une alternative aux frivolités du postmodernisme qui prévalait alors. La complexité et la subtilité de leur travail semblaient également plus intéressantes que les tendances réductrices et pittoresques du néorationalisme italien. On disait que les architectes madrilènes étaient plus nordiques que latins, plus influencés par Alvar Aalto que par Le Corbusier.

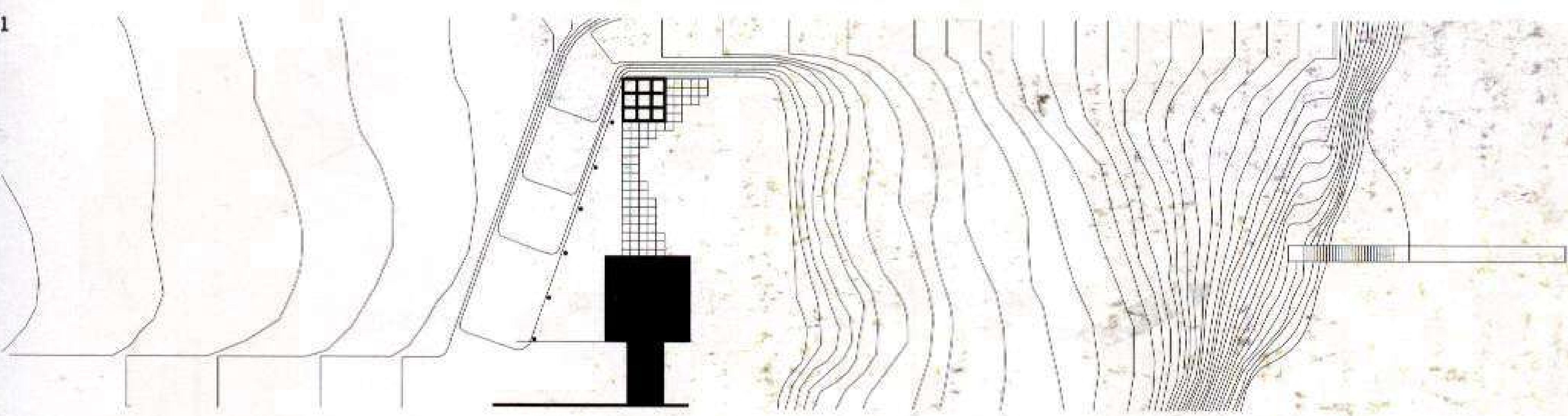
L'architecture de Junquera et de Pérez Pita est plus additive et ouverte que réductrice et simpliste. Leur méthode consiste à proposer, sous des rubriques telles que structure, espace, service, climat et culture, une série de concepts idéaux répondant aux exigences du projet. Ces idées sont ensuite combinées, adaptées et réconciliées les unes avec les autres dans un processus au cours duquel elles perdent leur qualité idéale mais créent un tout riche et satisfaisant.

Cette méthode est bien illustrée par la maison de vacances de Junquera, implantée sur un site côtier près de Santander, dans le nord de l'Espagne. Au plan spatial, c'est une maison à l'intérieur d'une maison. L'espace habitable le plus important – une salle de séjour en double hauteur dominée par une galerie – est entouré d'espaces secondaires, dont certains ont un caractère quasi extérieur. Cette distribution évoque aussitôt une grille structurelle régulière de trois carrés sur trois. Un autre concept permet de régler les questions d'orientation et de climat. Sur les côtés sud et ouest, l'ossature en béton a pour la plus grande partie un remplissage de verre, ce qui permet d'avoir une vue sur la mer tout en créant une sorte de serre protectrice sur ce site pluvieux et venteux. Les deux autres murs extérieurs sont pleins avec de petites fenêtres. Ces murs sont exprimés tels des éléments séparés, masquant l'ossature en béton plutôt qu'ils ne la remplissent, soulignant ainsi leur fonction protectrice. Ils sont munis de corniches rudimentaires qui les font ressembler aux vestiges d'un bâtiment classique. L'organisation des services et de la circulation est également claire. Les salles de bain sont disposées dos à dos et l'une au-dessus de l'autre sur le côté est du plan, à côté d'un escalier droit à une volée.

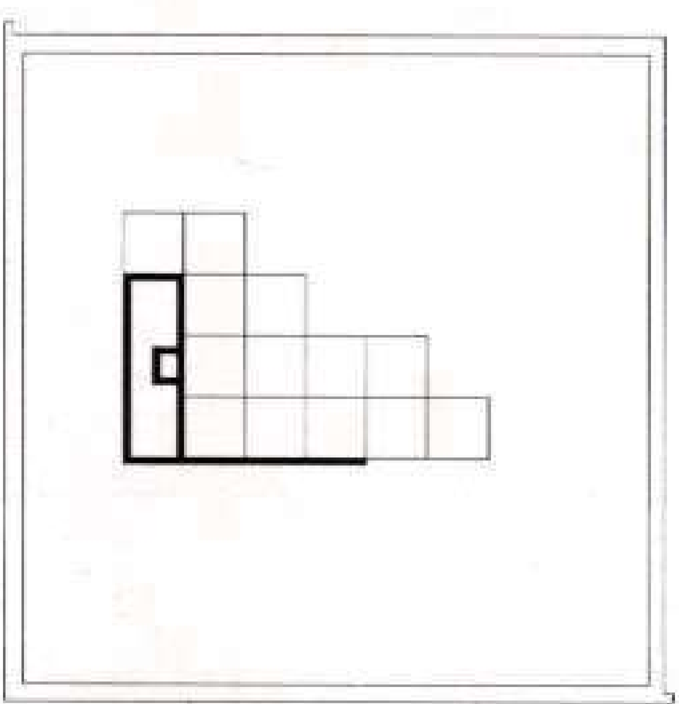
Une fois les concepts principaux établis, chacun obéissant à une géométrie simple, il reste à les réconcilier. On ajuste tout d'abord la grille de neuf carrés en augmentant la taille du carré central. Cela crée une hiérarchie d'espaces carrés et rectangulaires qui s'adapte plus facilement aux différents usages. Ce qui signifie que les éléments du noyau de service et de circulation peuvent être logés dans une travée unique et que la travée du carré central peut être associée à une travée rectangulaire contiguë pour créer une salle de séjour plus grande. Dans le plan idéal, il n'y a pas de place pour une cuisine, de sorte que l'abri à voitures sur le côté est prolongé et qu'une partie de cet espace est adaptée à cette fin.

Le concept de maison à l'intérieur d'une maison est à ce stade complètement compromis. Le bâtiment est devenu un agrégat libre d'espaces abrités par une serre en forme de L en double hauteur. Et cette relation est encore améliorée par le prolongement de l'étage supérieur à l'intérieur de la serre, où il forme des balcons aux contours sinueux. Les grandes ouvertures entre la serre et la maison peuvent être fermées par des volets roulants lorsque la maison est inoccupée. Quand les ajustements nécessaires ont été réglés, la totalité de la composition devient complexe et ambiguë. Mais la discipline sous-jacente, qui confère au bâtiment un caractère rigoureux, est encore visible, ce qui en fait non seulement une résidence de vacances confortable mais aussi un objet architectural de grande qualité.

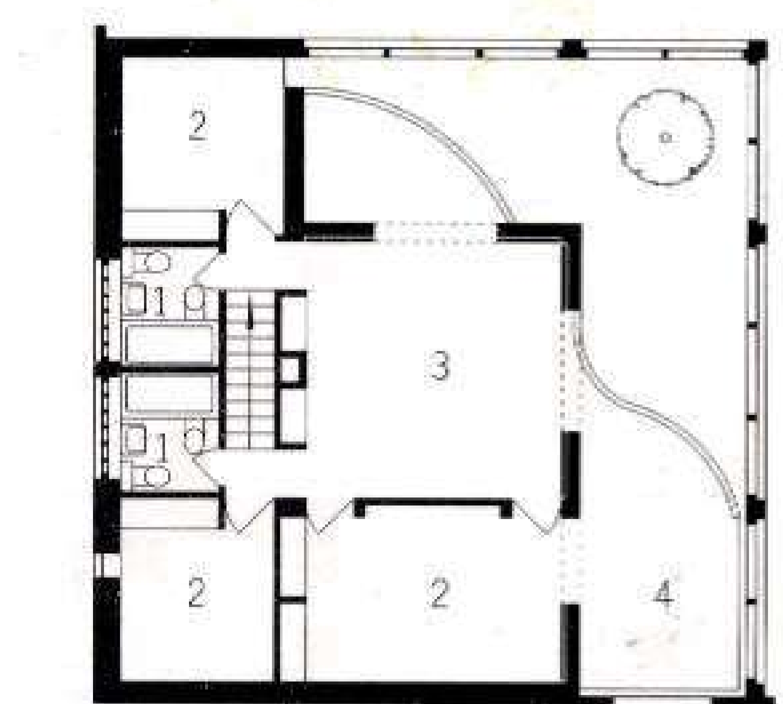
1

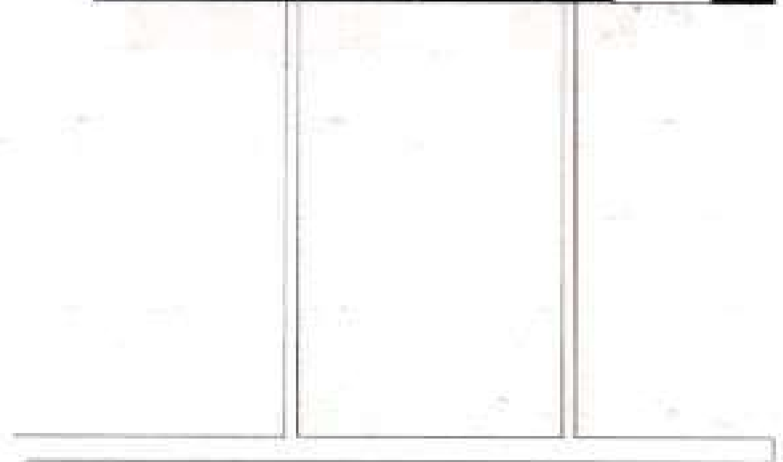


1 Plan de masse

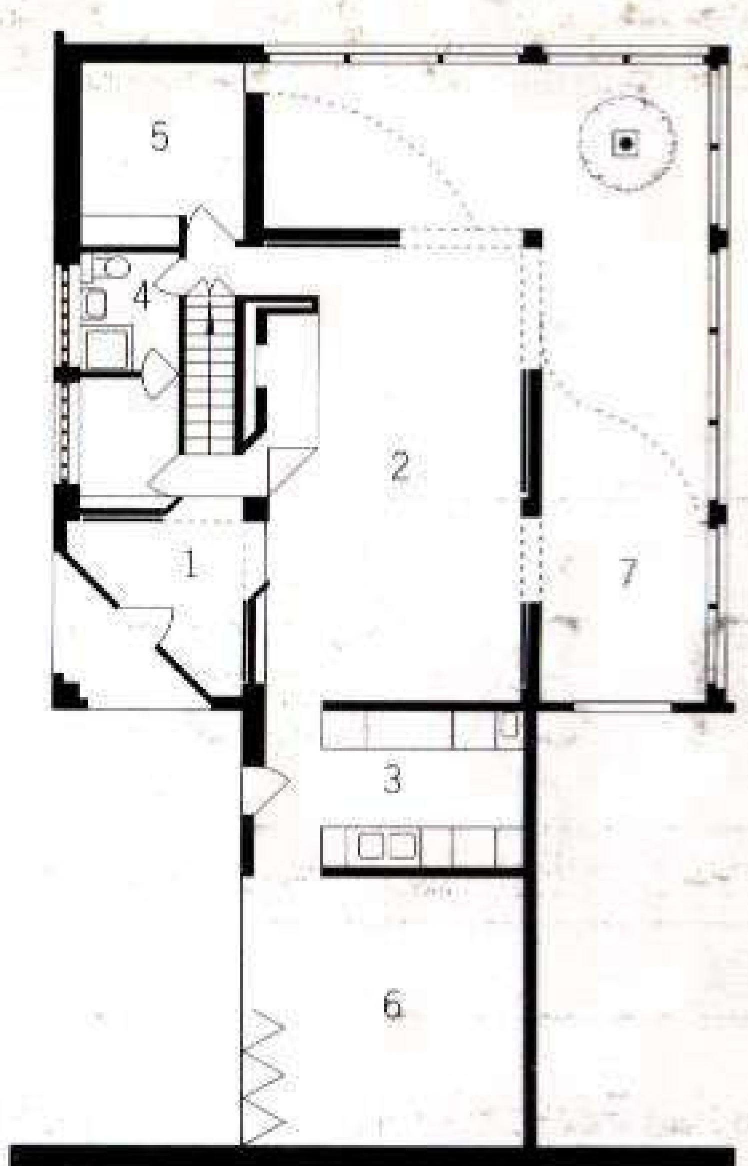


2





3



4

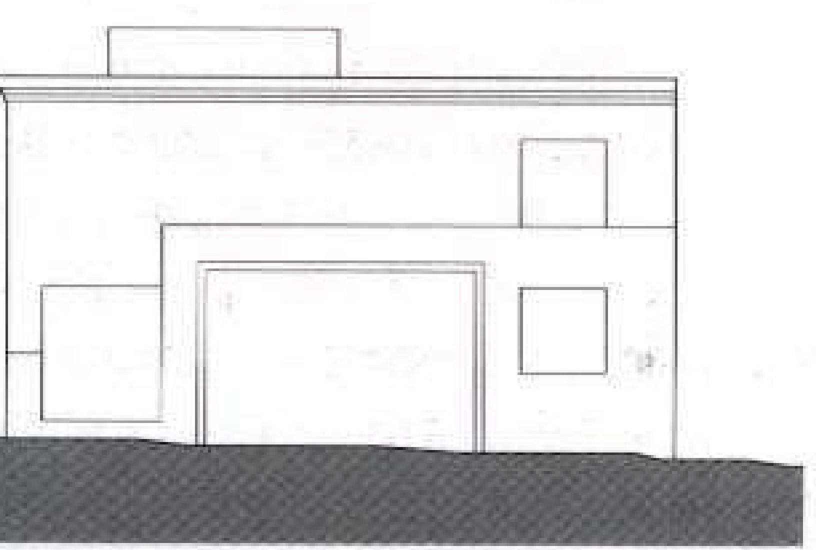
2 Plan du toit

3 Plan du premier étage

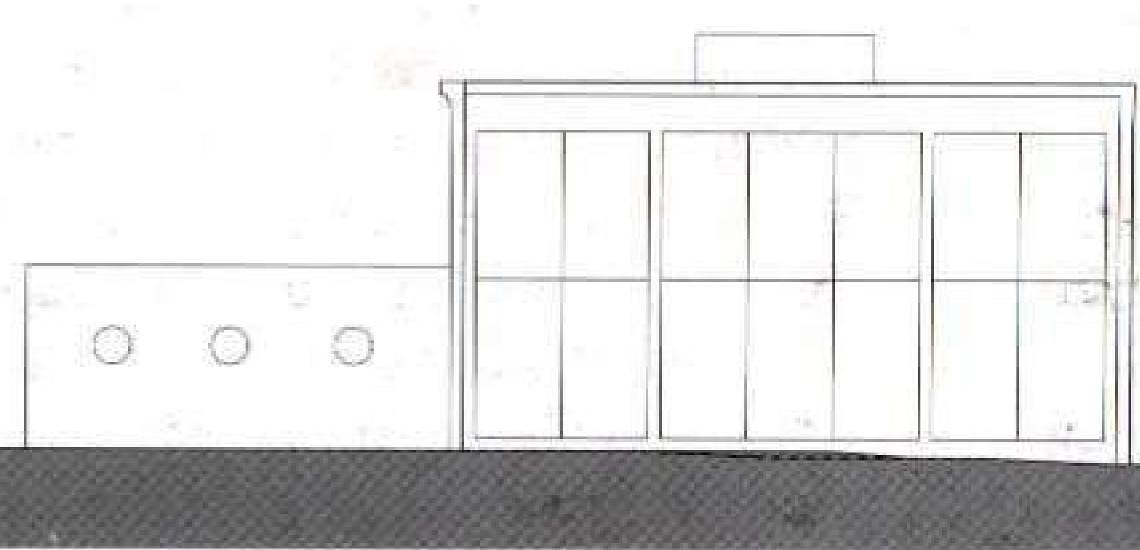
1 Salles de bain
2 Chambres
3 Cabinet de travail
4 Balcon

4 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée
2 Salle de séjour
3 Cuisine
4 Salle de bain
5 Chambre
6 Garage
7 Serre



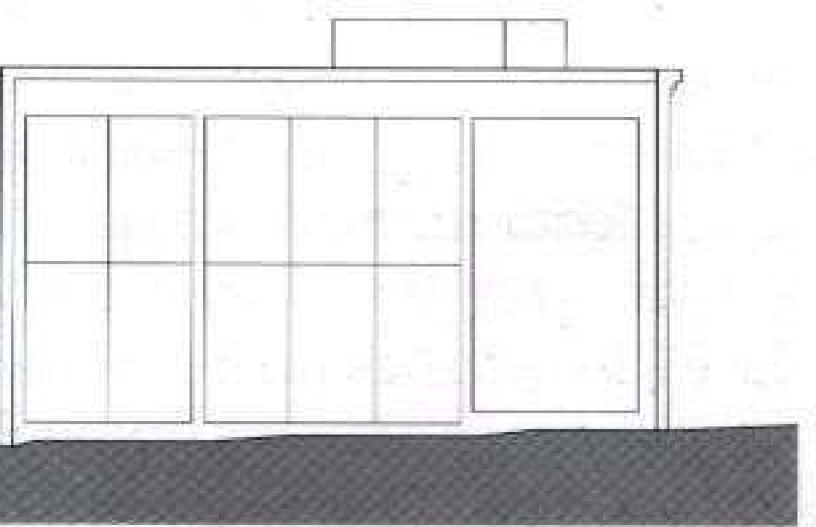
5



6

5 Élévation nord

6 Élévation ouest



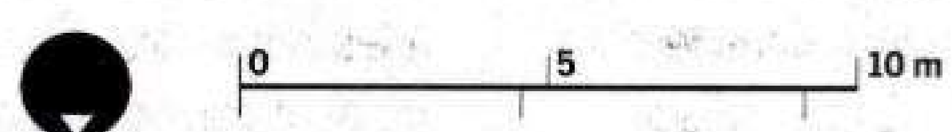
7

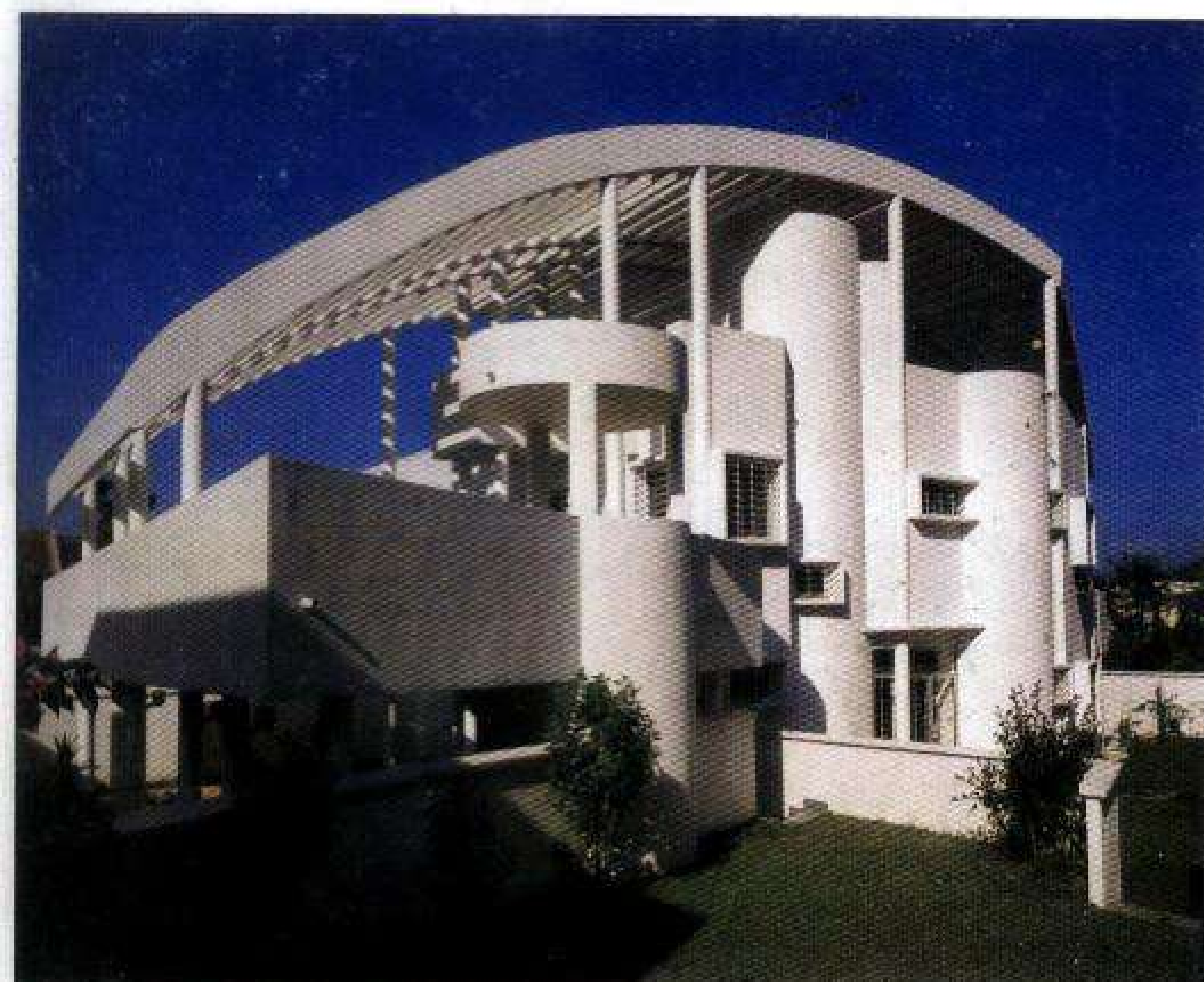


8

7 Élévation sud

8 Élévation est





Maison Roof Roof

Ken Yeang, né en 1948

Kuala Lumpur, Malaisie, 1984

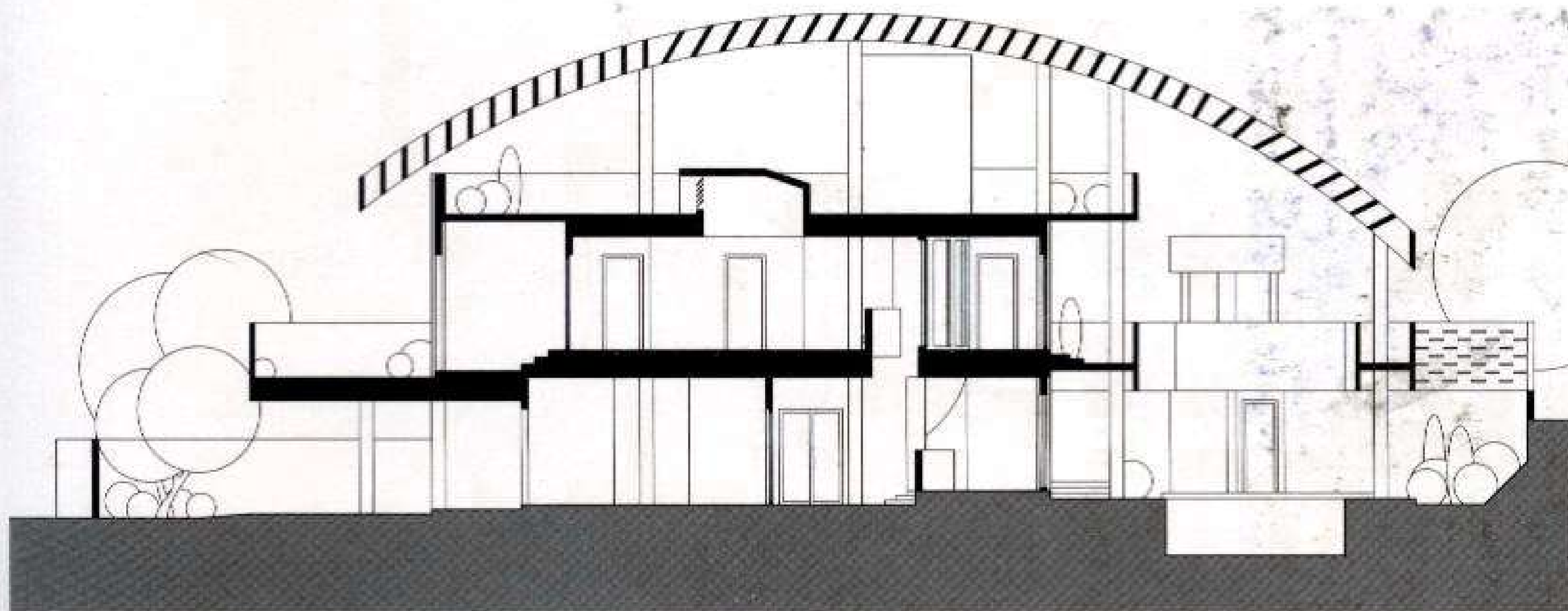
Une manière de rafraîchir un bâtiment sous un climat tropical est d'installer l'air conditionné. Cette méthode présente certains inconvénients pratiques : l'air conditionné gaspille l'énergie, pollue l'atmosphère, coûte cher et remplace éventuellement un inconfort par un autre. Mais il présente aussi un inconvénient culturel et architectural : l'air climatisé élimine effectivement le climat, élément traditionnel déterminant du style architectural et l'un des facteurs qui relie un bâtiment à son environnement.

Dans les années 1980 et 1990, alors que le réchauffement de la planète suscitait des inquiétudes de plus en plus vives et que l'idée d'un unique style international moderniste adaptable partout commençait à montrer ses limites culturelles, le monde architectural tourna le dos aux solutions high-tech et mécaniques pour s'intéresser de nouveau à des procédés traditionnels de modification du climat telles les vérandas. On ne parlait plus que de contrôle « passif » du climat. La maison Roof Roof (sans doute baptisée ainsi parce qu'elle a, en un sens, deux toits) de l'architecte malais Ken Yeang est l'un des premiers exemples de conception permettant une économie d'énergie passive à un endroit qui en a vraiment besoin : une banlieue résidentielle de Kuala Lumpur.

Yeang étudia en Grande-Bretagne, à l'Architectural Association de Londres et à l'université de Cambridge, où il soutint une thèse sur l'architecture écologique. C'est un concepteur occidentalisé, peu porté sur le renouveau des formes architecturales malaises traditionnelles. Son architecture n'est régionaliste que parce qu'elle tient compte des conditions locales, du climat surtout. Le nom de Yeang fut plus tard associé au concept de « gratte-ciel bioclimatique » – sujet d'un livre publié en 1996 dans lequel il utilisait ses projets comme exemples – mais, en 1984, il était en train de mettre ses idées au point, sa propre maison lui servant de laboratoire.

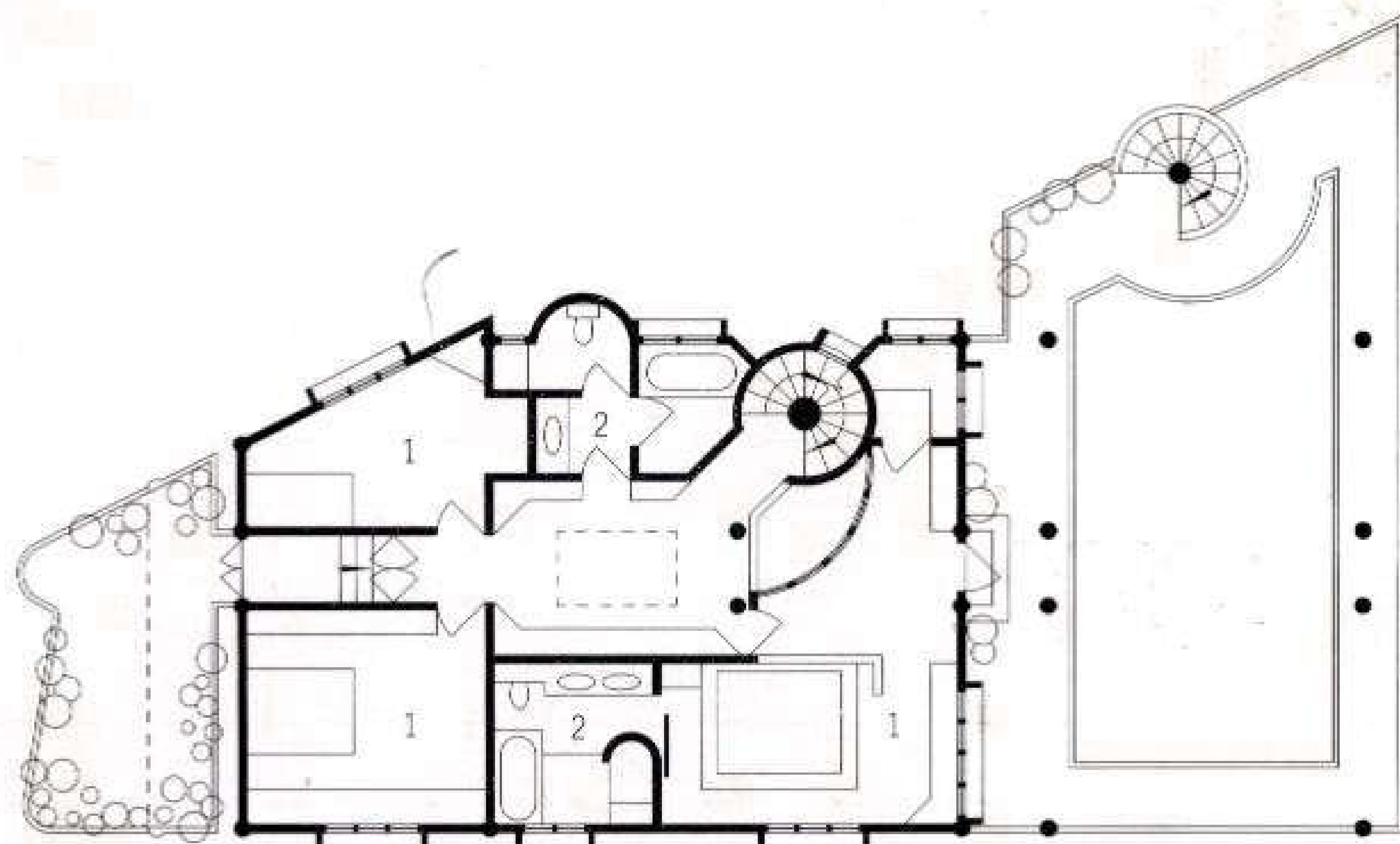
La maison Roof Roof, de conception moderniste, est une villa corbuséenne adaptée à la chaleur et à l'humidité de Kuala Lumpur grâce à des équivalents modernes de la véranda, de la tour éolienne et de la fontaine. Le dispositif de modification du climat le plus manifeste est la grande pergola courbe en béton qui projette des ombres zébrées et changeantes sur le toit-terrasse. Mais la maison elle-même constitue une sorte de filtre environnemental. Les portes donnant sur l'extérieur sont conçues pour rester ouvertes, certaines derrière des grilles, afin de faciliter l'aération. La piscine – l'équivalent d'une fontaine dans une cour intérieure – est placée de manière à rafraîchir le vent du sud et du sud-est avant qu'il ne pénètre dans la maison par les portes-fenêtres de la salle de séjour. Au milieu du toit-terrasse, une ouverture munie de persiennes aspire l'air vers le haut à travers les deux niveaux de la maison telle une tour éolienne. L'espace de circulation ombragé qui entoure la principale aire de vie commune ainsi que le balcon à arcades qui entoure la piscine sont des équivalents de la véranda. Si la salle de séjour semble petite sur le plan, c'est qu'elle n'est qu'une annexe de la véritable salle de séjour extérieure près de la piscine. Un autre balcon, servant aux deux chambres situées de l'autre côté du bâtiment, forme un porche d'entrée assez grand pour y garer une voiture à l'ombre.

C'est une maison où beaucoup d'astuces sont regroupées en un petit espace et dont on a souvent critiqué l'intérieur exigu. Mais à quoi sert un intérieur sous ce climat ? Mieux vaut disposer d'espaces extérieurs ombragés. Les gens qui vivent sous des climats tempérés ont tendance à considérer les espaces extérieurs comme des prolongements des espaces intérieurs. Dans la maison Roof Roof, ce rapport est inversé. Là où les espaces intérieurs sont complètement fermés – les chambres, par exemple –, on a installé l'air climatisé pour éviter l'inconfort.



1

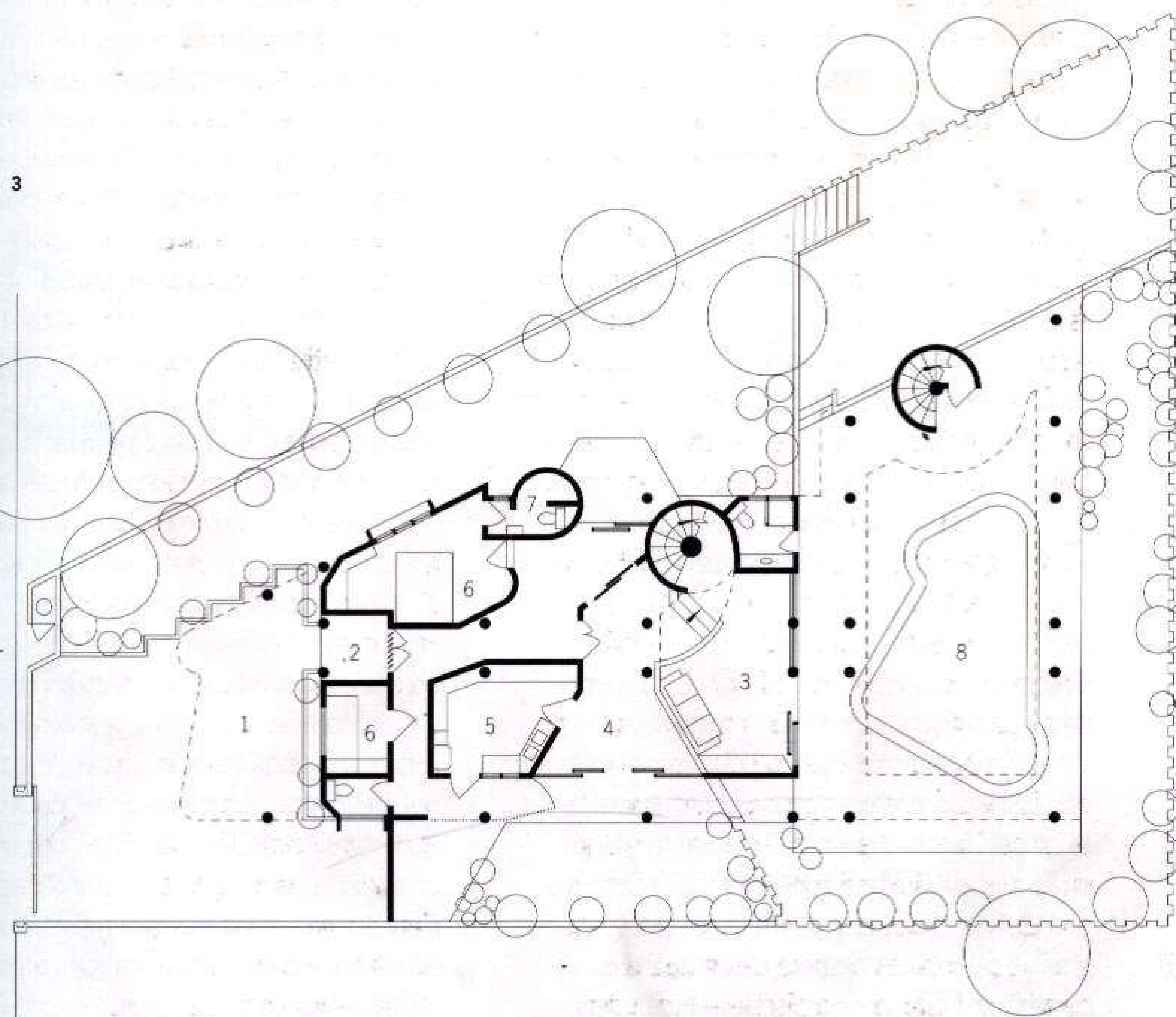
1 **Coupe A-A**



2

2 Plan du premier étage

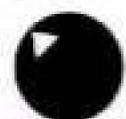
1 Chambres
2 Salles de bain

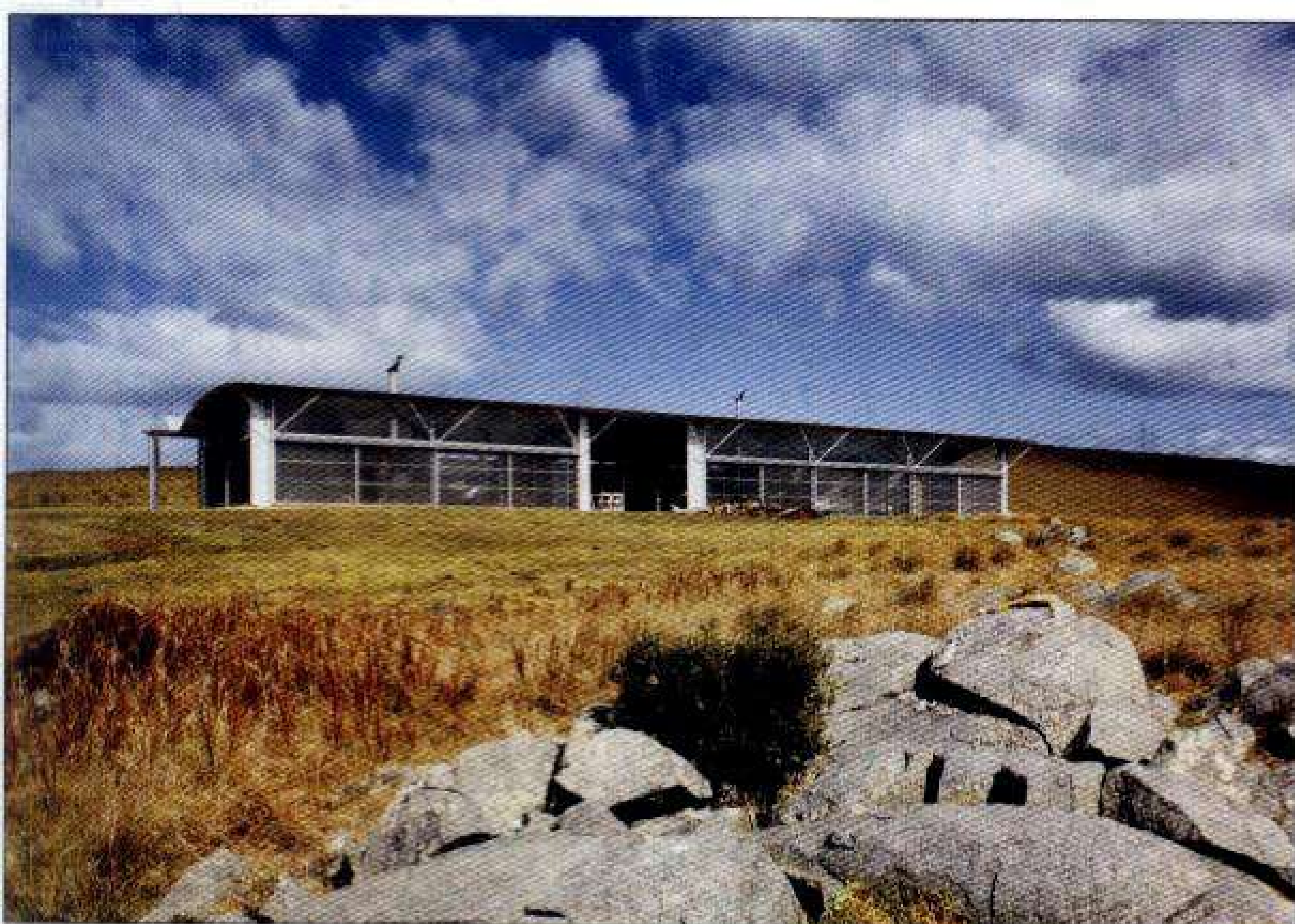


3

3 Plan du rez-de-chaussée

1 Parking
2 Porche d'entrée
3 Salle de séjour
4 Salle à manger
5 Cuisine
6 Chambre
7 Salle de bain
8 Piscine





Maison Magney

Glenn Murcutt, né en 1936

Bingie Point, Nouvelles-Galles du Sud, Australie, 1982-1985

Glenn Murcutt est un artiste de la tôle ondulée. Le matériau qui couvre les banales maisons de banlieue de bien des villes australiennes ordinaires devient entre ses mains l'expression poétique d'une société et d'un paysage. Le toit mince, incurvé et en surplomb de la maison Magney, à Bingie Point, Moruya, sur la côte méridionale des Nouvelles-Galles du Sud, pourrait être le symbole architectural de l'injonction aborigène recommandant de « ne toucher la terre qu'avec légèreté ».

Murcutt fut très tôt influencé par Mies van der Rohe mais, alors que les réalisations de ce dernier sont universelles, celles de Murcutt sont des réponses aux conditions propres au site, au climat surtout. Il fait remarquer que les êtres humains adaptent leur tenue vestimentaire aux conditions climatiques et croit que les bâtiments devraient faire de même.

Le toit en surplomb n'est pas uniquement un geste architectural élégant ; c'est une casquette à visière inclinée avec précision qui ombrage le mur de verre nord du bâtiment au cœur de l'été mais laisse pénétrer le soleil hivernal de manière qu'il ricoche sur le plafond en plâtre incurvé et inonde l'intérieur de lumière. Sous les fenêtres fixes à claire-voie, le mur consiste en des panneaux coulissants en verre protégés du soleil par des persiennes extérieures ajustables. Sur l'autre côté du bâtiment, le mur extérieur est de même divisé en deux zones, supérieure et inférieure, mais cette fois la zone inférieure est pleine et revêtue de tôle ondulée. Les ondulations sont horizontales, comme toujours dans les bâtiments de Murcutt.

Alors que la plupart des gens considèrent la tôle ondulée comme un matériau de revêtement bon marché pour les usines et les hangars, Murcutt y voit un écho de l'horizontalité du paysage australien, réfléchissant la lumière du ciel et celle de la terre dans le miroitement d'une surface argentée. Au-dessus du mur plein, une bande de verre miroir est disposée légèrement en angle pour loger un ventilateur continu au niveau du rebord. Aux extrémités du bâtiment, le toit forme comme une paire d'ailes asymétriques – tel un oiseau qui viendrait de se poser ou s'apprêterait à s'envoler.

Si ce bâtiment est poétique et pratique, il est également d'une rationalité extrême. Le plan est d'une linéarité absolue. Une aire de circulation court d'une extrémité à l'autre à l'endroit le plus bas du toit, séparant une étroite bande « servante » d'une large bande d'espace de vie commune. Il n'y a ni cuisine ni salle de bain au sens habituel mais plutôt un ensemble d'équipements – éviers, cuisinières, armoires, toilettes, cabines de douche – tous éclairés par le verre miroir placé en hauteur. Il n'y a qu'une seule fenêtre panoramique, découpée dans le mur au-dessus du principal évier de la cuisine, peut-être sous l'insistance du client. Les chambres et les salles de séjour sont toutes exposées au nord, profitant ainsi du soleil tamisé et de la vue que l'on a sur l'océan depuis ce flanc de colline dégagé. L'une des six travées structurelles de la maison initiale (une septième a été ajoutée depuis) a été laissée ouverte pour former un patio couvert, un lieu de rencontre entre les zones dévolues aux parents et celles des enfants.

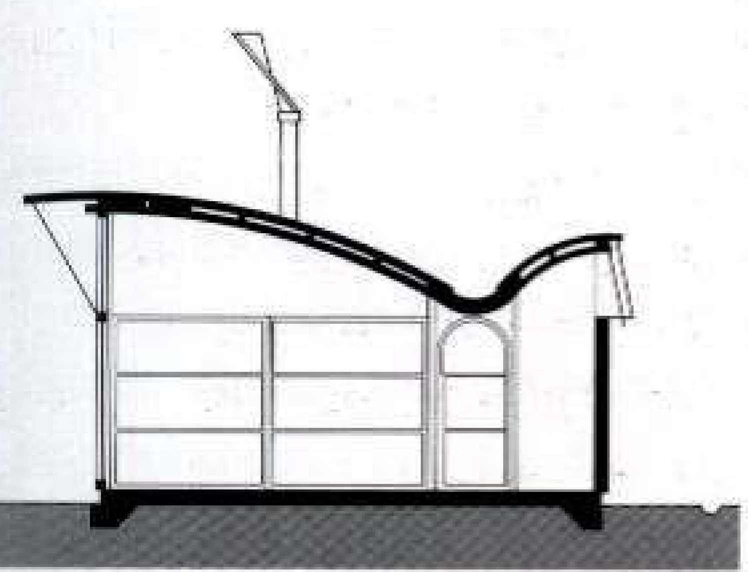
La division des murs extérieurs en deux zones, supérieure et inférieure, se retrouve à l'intérieur dans les cloisons, qui sont en briques pleines enduites de plâtre sous une ligne correspondant à la hauteur des portes et en verre sans châssis au-dessus. Le plafond de la pièce voisine est donc toujours visible, ce qui unifie l'intérieur mais réduit également l'intimité, ou le sentiment d'intimité. C'est une maison confortable mais c'est aussi une œuvre architecturale – les moments d'abandon de la vie domestique étant parfois sacrifiés à un élégant raffinement.

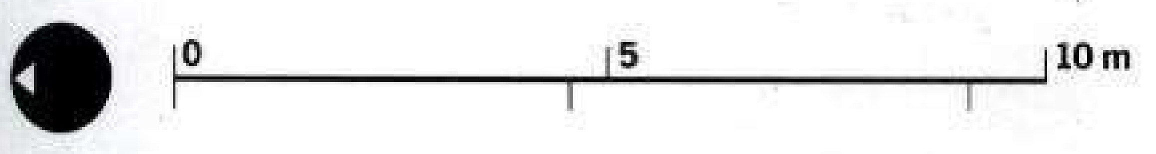
1

A

A

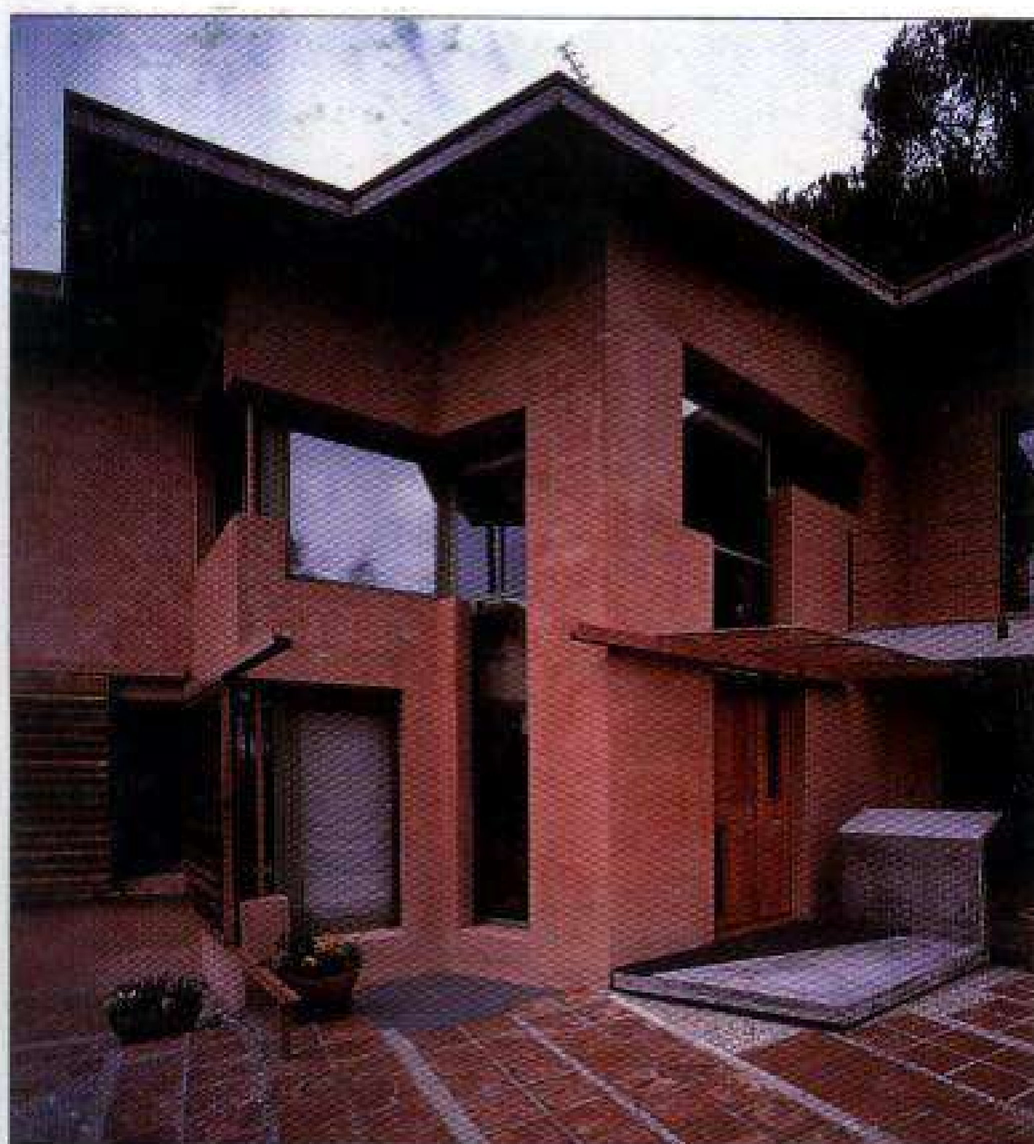
2





1 Plan du rez-de-chaussée

2 Coupe A-A



Casa Garau Agustí

Enric Miralles, 1955-2000

Barcelone, Espagne, 1985

« Déconstructiviste » est une étiquette commode que d'aucuns appliqueraient à Enric Miralles. Mais elle n'est pas tout à fait appropriée. Miralles, architecte de réputation internationale, était nécessairement au fait du travail de Bernard Tschumi, de Zaha Hadid, de Peter Eisenman et d'autres participants de la célèbre exposition d'architecture déconstructiviste qui se tint en 1988 au MoMA, à New York. Mais il était également catalan, héritier d'une forte tradition locale représentée, entre autres, par José Coderch – qui, avec la Casa Ugalde (voir p. 116-117), enfreint les conventions formelles bien avant que quiconque eût entendu parler de Jacques Derrida – et, à une époque plus reculée, par Antoni Gaudí, qui raviva la tradition gothique en la libérant de la régularité géométrique. L'interprétation du déconstructivisme par Miralles fut davantage inspirée par des conditions spécifiques – climat, site, programme, matériaux – que par des idées philosophiques. Elle peut sembler chaotique et confuse mais n'est pas intentionnelle ou arbitraire

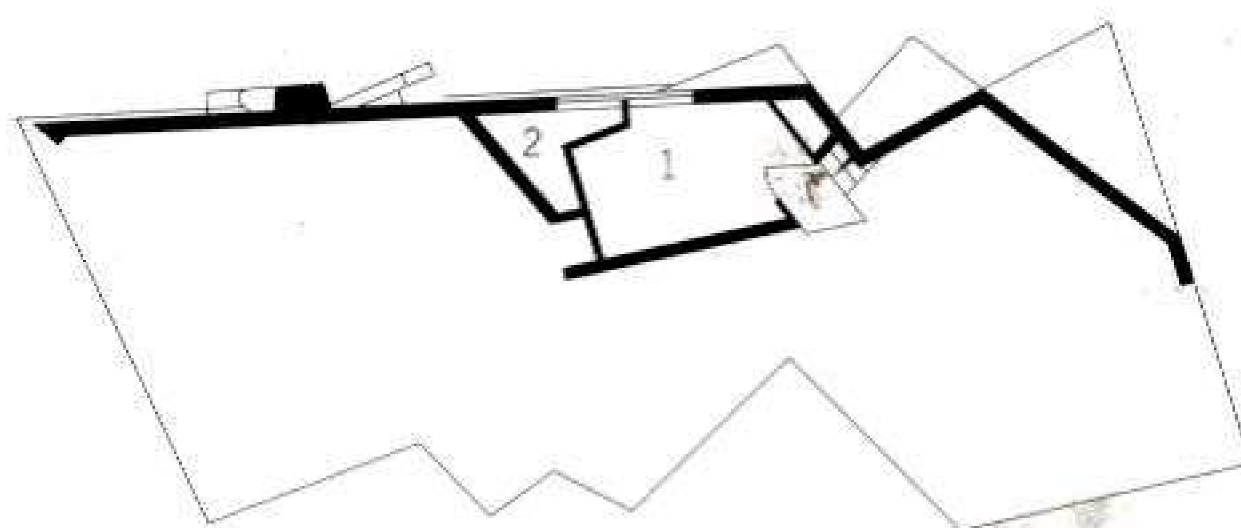
La Casa Garau Agustí occupe un étroit site suburbain descendant longitudinalement en pente vers le sud-ouest, d'où l'on a des vues saisissantes sur une vallée peu profonde. Deux murs en zigzag délimitent l'aire couverte par la maison, l'un placé près de la frontière nord-ouest du site, presque aveugle pour protéger l'intimité par rapport à la maison voisine, l'autre plus ouvert, faisant face au jardin. La double exigence d'intimité et d'ouverture explique peut-être les pliures des murs. La plupart de ces pliures ont une fenêtre sur un côté et un mur plein sur l'autre. Les fenêtres du mur donnant sur le jardin sont pour la plupart exposées au sud, vers le panorama, tandis que celles du mur limitrophe sont face au nord, opposées au voisin. Cette règle souffre cependant quelques exceptions. Un architecte ayant moins d'imagination l'aurait appliquée rigoureusement, la laissant probablement se figer en un plan en dents de scie, mais le plan de Miralles est libre et spontané, défiant toute logique stéréotypée.

La maison n'est pas une forme dentelée unique mais un assemblage de formes, tel un petit groupe de gens debout dans le jardin, se parlant peut-être les uns aux autres et, pour la plupart, regardant le paysage.

À l'intérieur, l'espace marquant est l'escalier qui à la fois divise et unifie la maison. Dans les maisons conventionnelles, le hall d'entrée et l'escalier sont souvent associés mais, ici, l'entrée ouvre directement sur un palier d'où six marches en angle descendent vers la salle de séjour à gauche et d'où un escalier droit conduit au premier étage à droite. Le palier du premier étage, loin d'être un simple espace de circulation, est peut-être la pièce la plus importante de la maison : la bibliothèque. Un mur droit tapissé de livres dirige un espace allant en diminuant vers le panorama et se prolonge en un balcon en porte-à-faux.

Les espaces intérieurs sont reliés autrement que par le seul escalier. Ainsi, au premier étage, un cabinet de travail ou salon exposé au nord surplombe de manière inattendue la salle de séjour en dessous, devenant ainsi une sorte de lieu d'où épier en secret. Et l'atelier de poterie du client avec, au-dessus, les chambres des enfants, occupe une aile semi-détachée qui semble se retourner pour regarder le reste de la maison tel un animal regardant son propre corps.

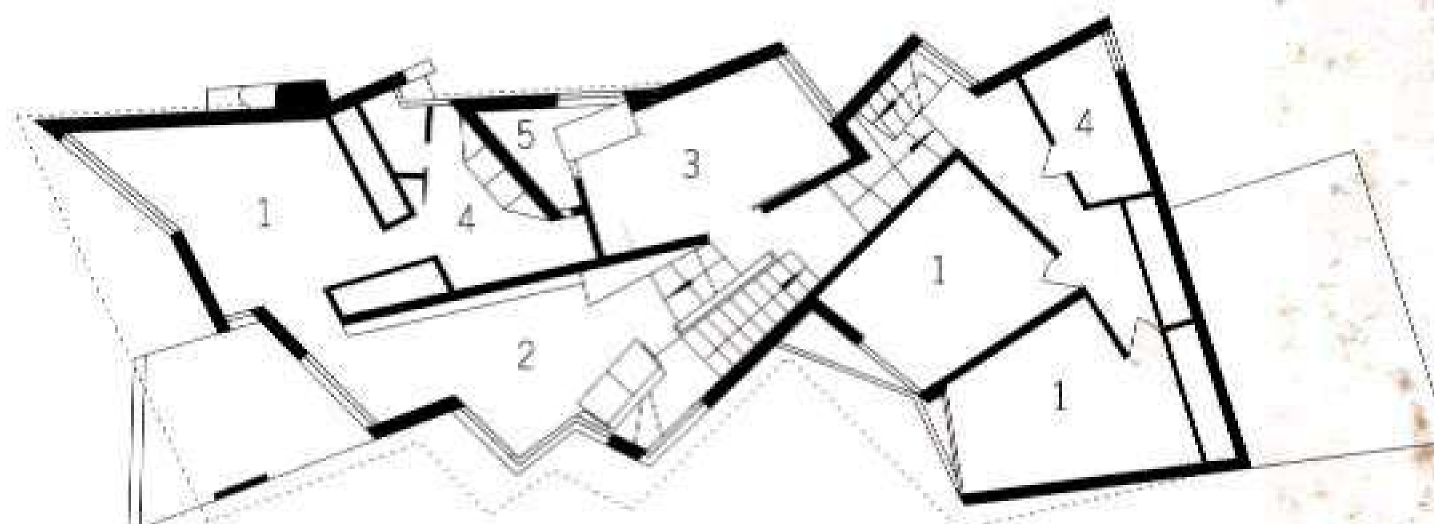
On pourrait supposer qu'un tel humour n'était possible que dans les conditions particulières d'une maison mais Miralles continua d'appliquer cet étrange style de collage à des bâtiments beaucoup plus importants, dont le centre national d'entraînement de gymnastique d'Alicante et le bâtiment du Parlement écossais d'Edimbourg. Il mourut en 2000, âgé de quarante-six ans seulement.



1

1 Plan du deuxième étage

1 Chambre
2 Vide



2

2 Plan du premier étage

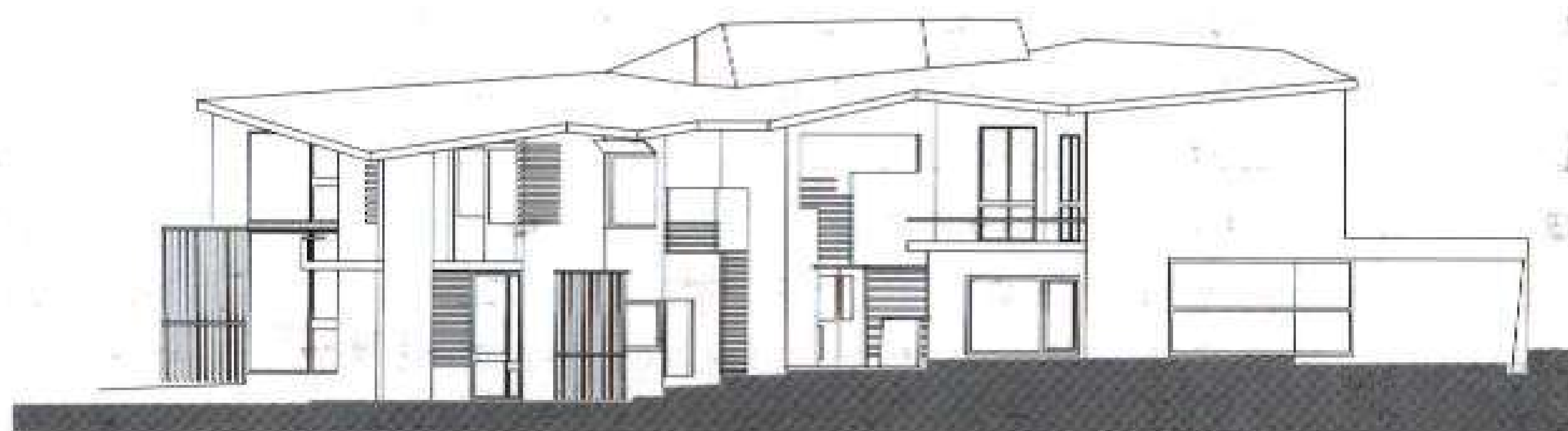
1 Chambres
2 Bibliothèque
3 Cabinet de travail
4 Salles de bain
5 Vide



3

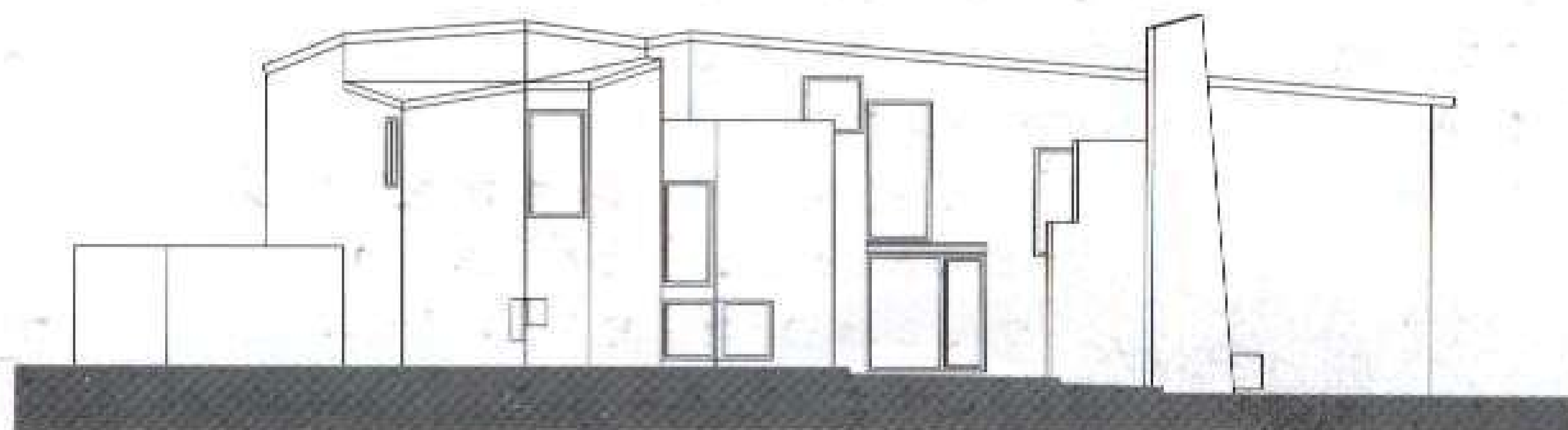
3 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle de séjour
2 Cuisine
3 Salle à manger
4 Atelier de poterie
5 Garage



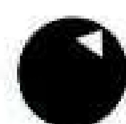
4

4 Élévation sud



5

5 Élévation nord



0 5 10 m



Maison d'hôtes Winton

Frank Gehry, né en 1929

Wayzata, Minnesota, États-Unis, 1938-1987

Frank Gehry absorbe les influences comme une éponge : de la nature, surtout les poissons ; de la peinture, y compris celle de maîtres anciens tel Giovanni Bellini, ainsi que celle d'amis tel Ed Moses ; de la littérature, l'œuvre de Marcel Proust et d'Anthony Trollope ; d'autres architectes, Alvar Aalto en particulier ; de sculpteurs tel Claes Oldenburg, qui l'a aidé à concevoir l'énorme paire de jumelles devant le bâtiment Chiat Day à Venice, en Californie. Pour la maison d'hôtes Winton, sa source d'inspiration avouée fut l'artiste italien Giorgio Morandi, qui peignit jusqu'à l'obsession des centaines de petites natures mortes représentant des bouteilles et des pots alignés sur des tables. Les influences subies par Gehry sont souvent transformées au point d'être méconnaissables – ainsi, de même qu'aucun de ses bâtiments ne ressemble exactement à une madone de Bellini ou à une maison d'été d'Aalto, la maison d'hôtes Winton n'a nullement l'apparence d'une nature morte de Morandi, sauf au sens où elle est un assemblage d'objets.

Toutefois, la maison d'hôtes Winton est décidément plus de la sculpture que de l'architecture – et il y a une raison à cela. Elle partage son terrain à Wayzata, dans le Minnesota, avec une maison miesienne conçue par Philip Johnson en 1952. Les Winton achetèrent la maison dans les années 1960. Dans les années 1980, ils avaient cinq enfants et une tribu de petits-enfants que la maison ne pouvait plus loger. Une maison d'hôtes aiderait à garder la famille soudée. Les Winton demandèrent d'abord à Johnson d'en faire les plans mais il refusa. Ils lurent alors un article sur Frank Gehry dans le *New York Times Magazine*, visitèrent certains de ses bâtiments, aimèrent ce qu'ils virent et, comme de juste, firent appel à lui. Le cahier des charges laissait à l'architecte une certaine latitude quant à l'aménagement des espaces. Le principal problème de Gehry était la proximité du sérieux exercice miesien de Johnson. Il arriva à la conclusion qu'une sculpture pleine de vie sur la pelouse s'en différencierait assez pour ne pas lui faire concurrence.

L'assemblage comprend six objets. Au milieu se dresse une sorte de cheminée semblable à une tour de refroidissement ou à un four à céramique. Il y est parfois fait référence comme à la salle de séjour mais, comme presque toutes les pièces ouvrent sur elle, elle ressemble davantage à un hall d'entrée. C'est un espace en hauteur dont les murs sont percés à leur sommet de fenêtres d'où l'on entrevoit le ciel et les arbres tout proches. La partie intime de cet espace commun est une boîte indépendante en brique semblable à une cabane primitive avec un âtre et une vraie cheminée.

Deux autres objets logent chacun une chambre et une salle de bain mais diffèrent totalement par la forme et les matériaux. L'un est un simple hangar avec un toit à une seule pente, couvert de feuilles en métal noir. L'autre est à peu près triangulaire en plan mais avec un mur et un toit courbes ; revêtu de plaques de la pierre calcaire locale, c'est le moins architectural de tous les objets bien qu'il ait sur un côté une fenêtre au châssis en bois parfaitement ordinaire.

Les deux derniers objets sont reliés de manière oblique et bizarre. Une longue boîte revêtue de panneaux de contreplaqué contient le garage et une très petite cuisine. Dans un angle, un escalier conduit à une soupente abritant une chambre, laquelle est logée dans une autre boîte posée sur le toit ; cette dernière est soutenue par un seul poteau à l'un de ses angles.

L'allusion à Morandi laisse penser qu'il faudrait considérer la maison comme une œuvre d'art ouverte à maintes interprétations subtiles. Mais elle fait également penser à un village jouet, à un campement improvisé, à un terrain de jeux d'aventure ou à un château gonflable – un endroit fait pour les enfants autant que pour les amateurs d'art.

1 Plan de masse

1 Maison initiale
2 Maison d'hôtes

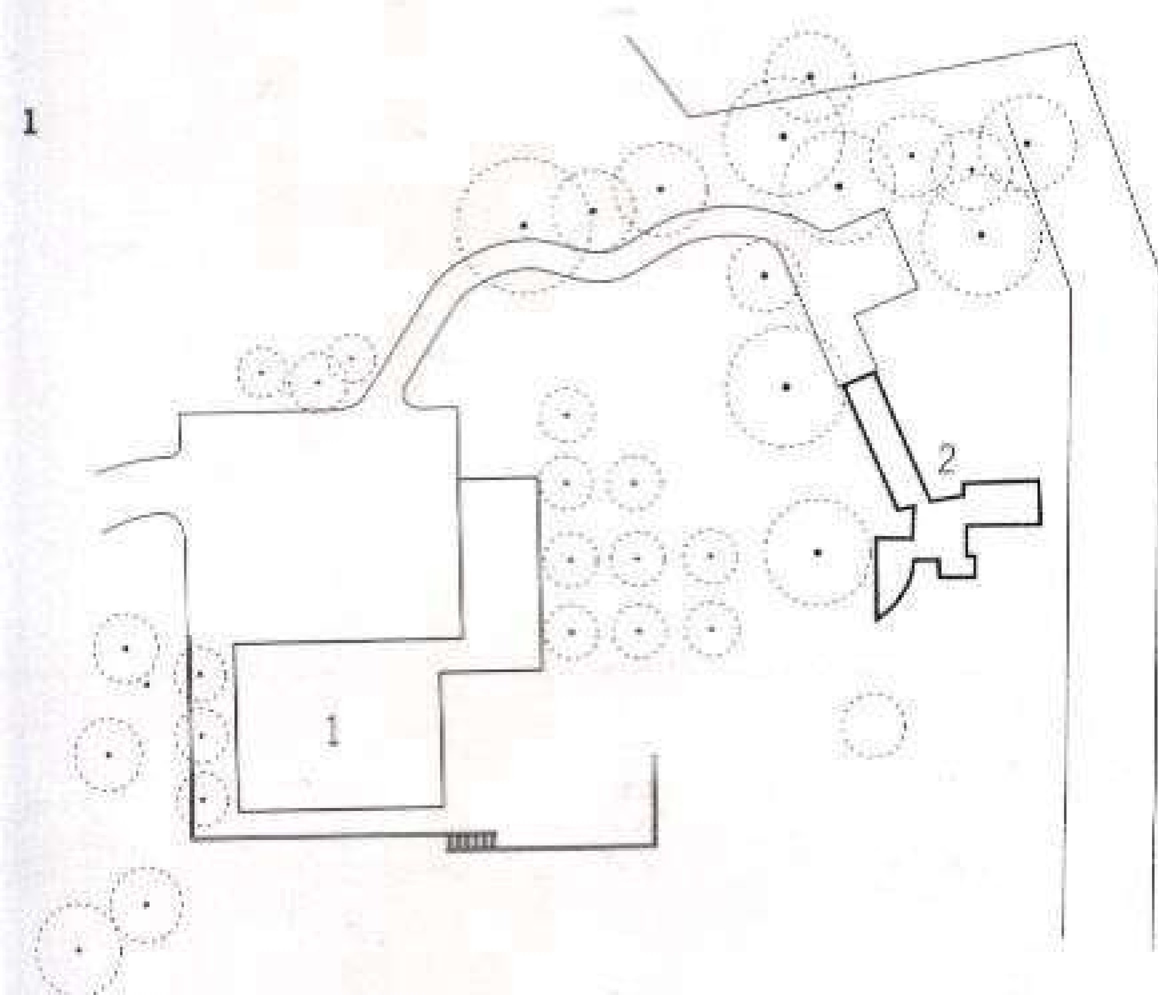
2 Plan du rez-de-chaussée

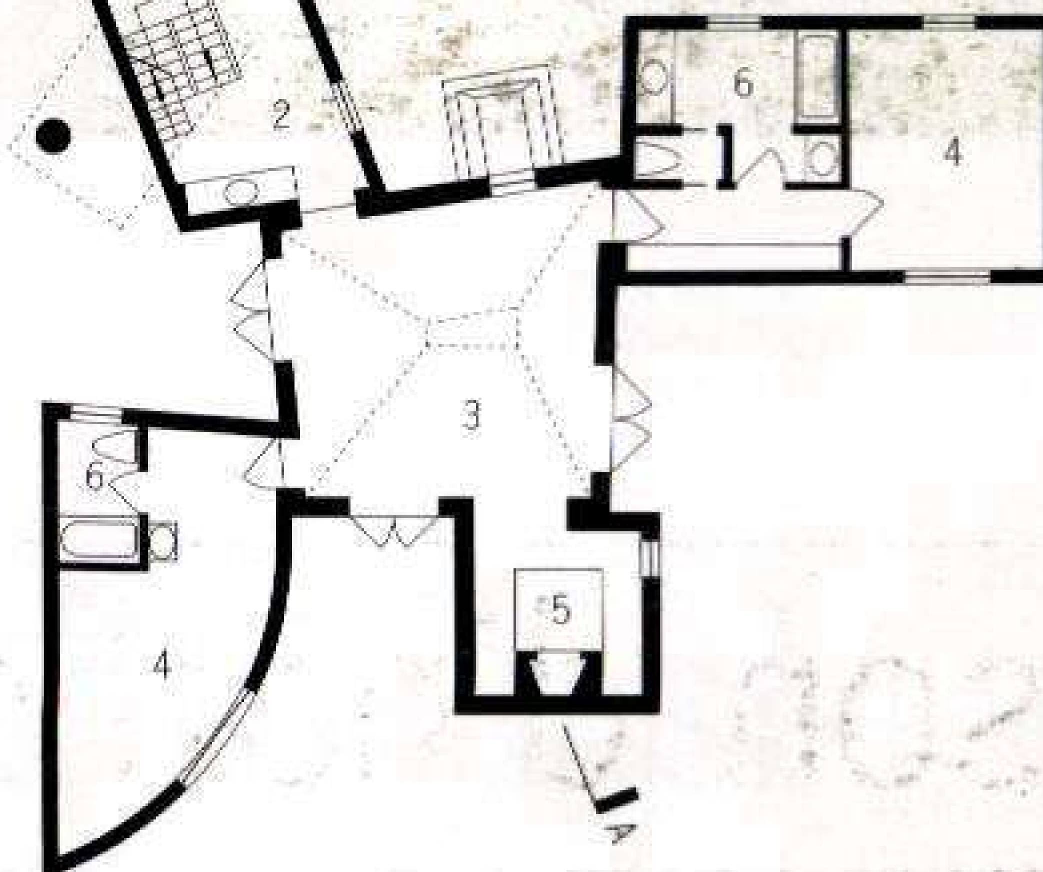
1 Garage
2 Cuisine
3 Salle de séjour
4 Chambres
5 Alcôve de l'âtre
6 Salles de bain

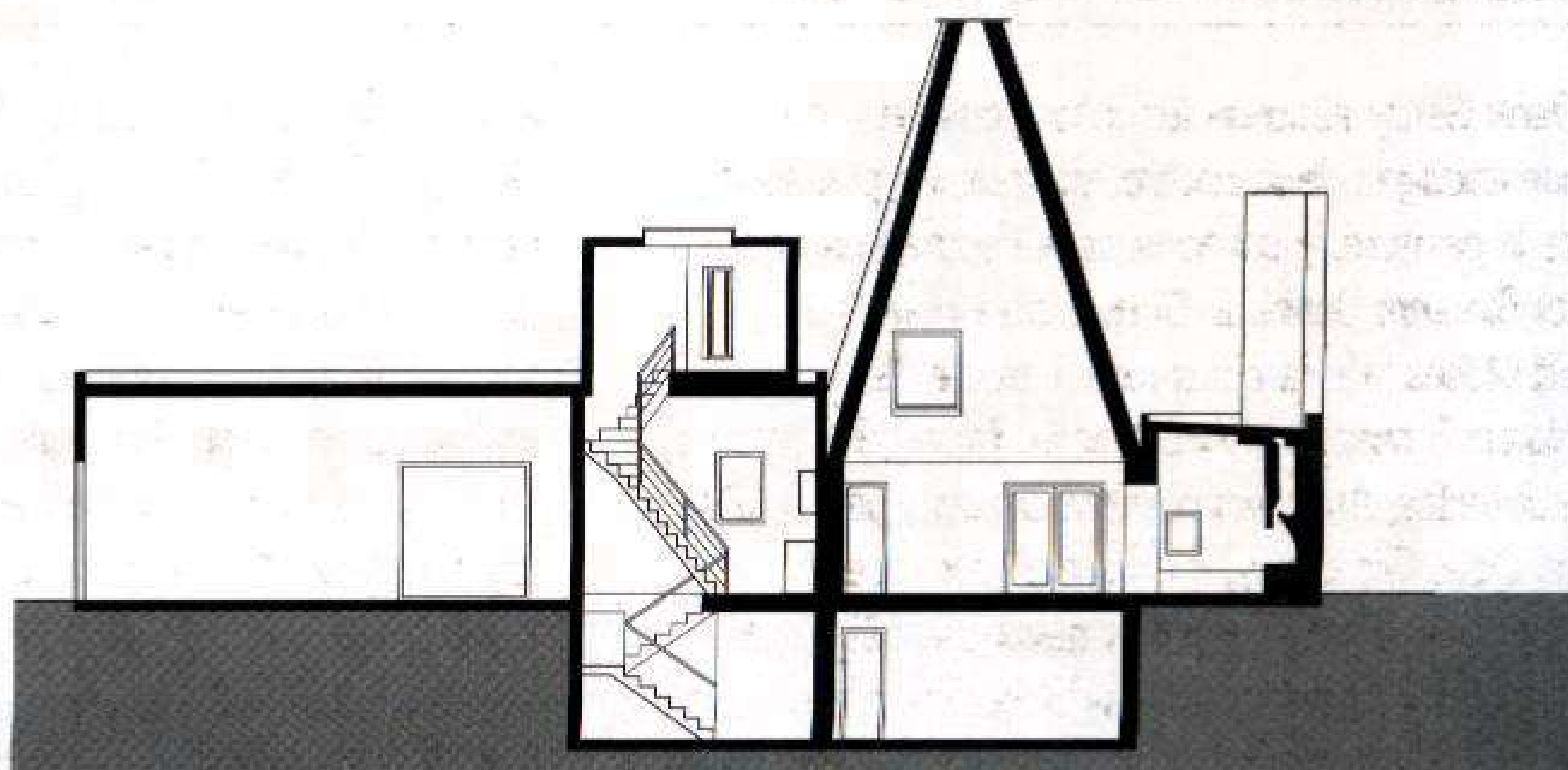
3 Coupe A-A

4 Élévation nord

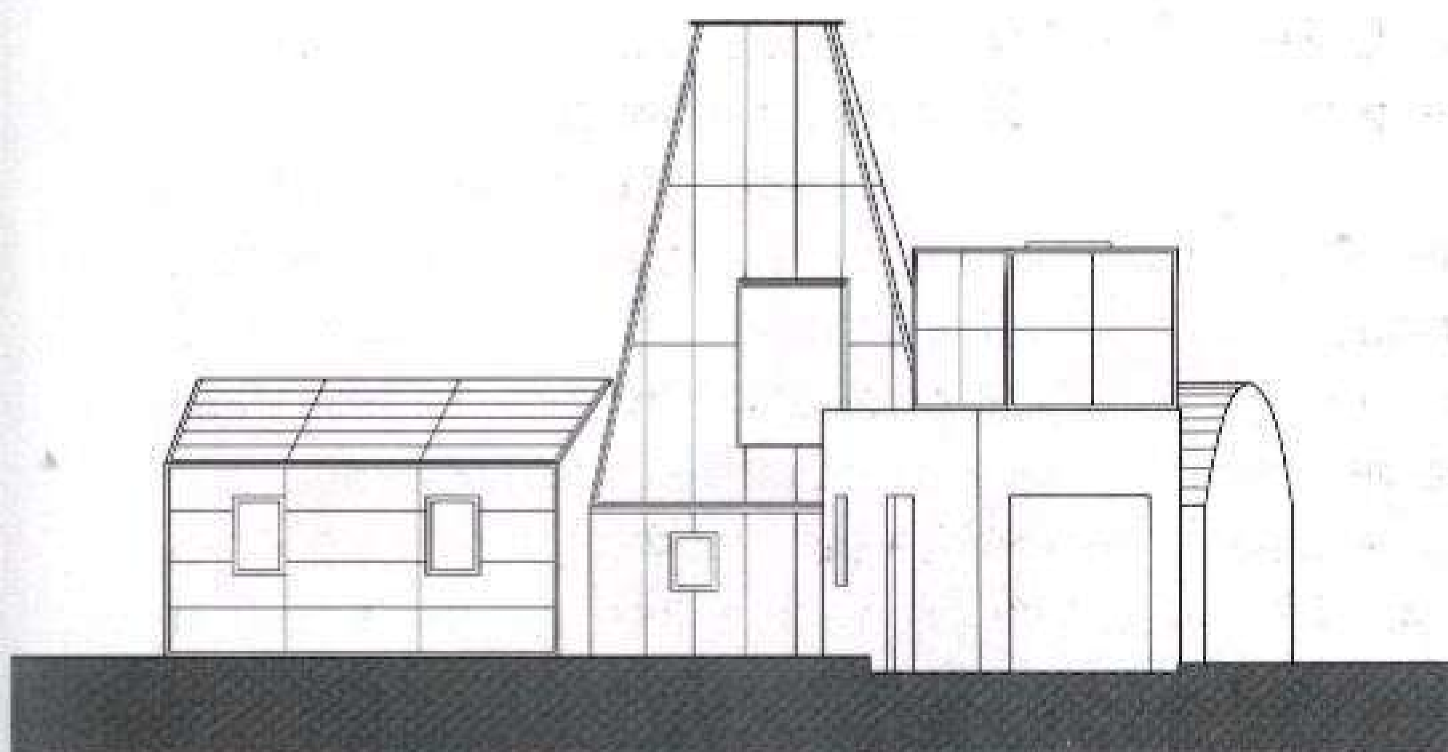
5 Élévation ouest

1


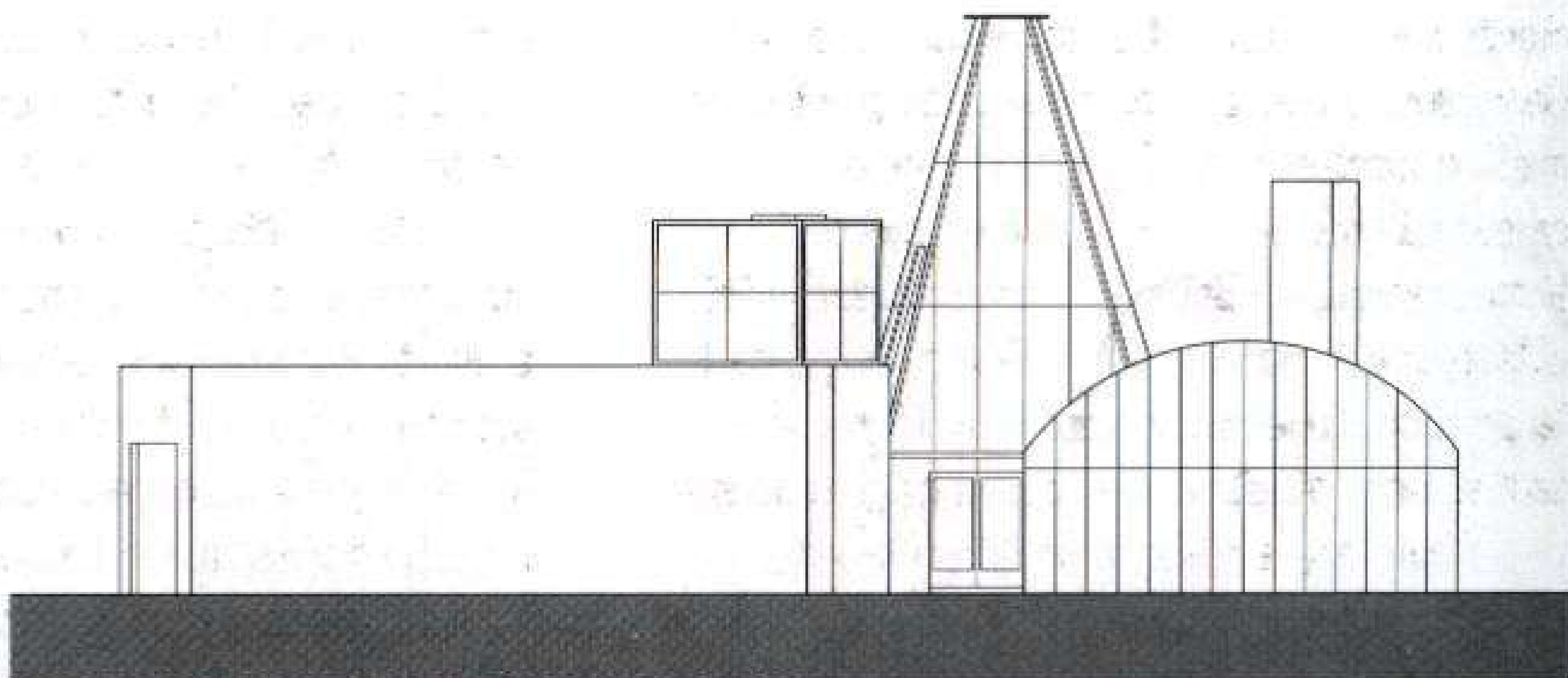
2




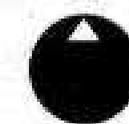
3



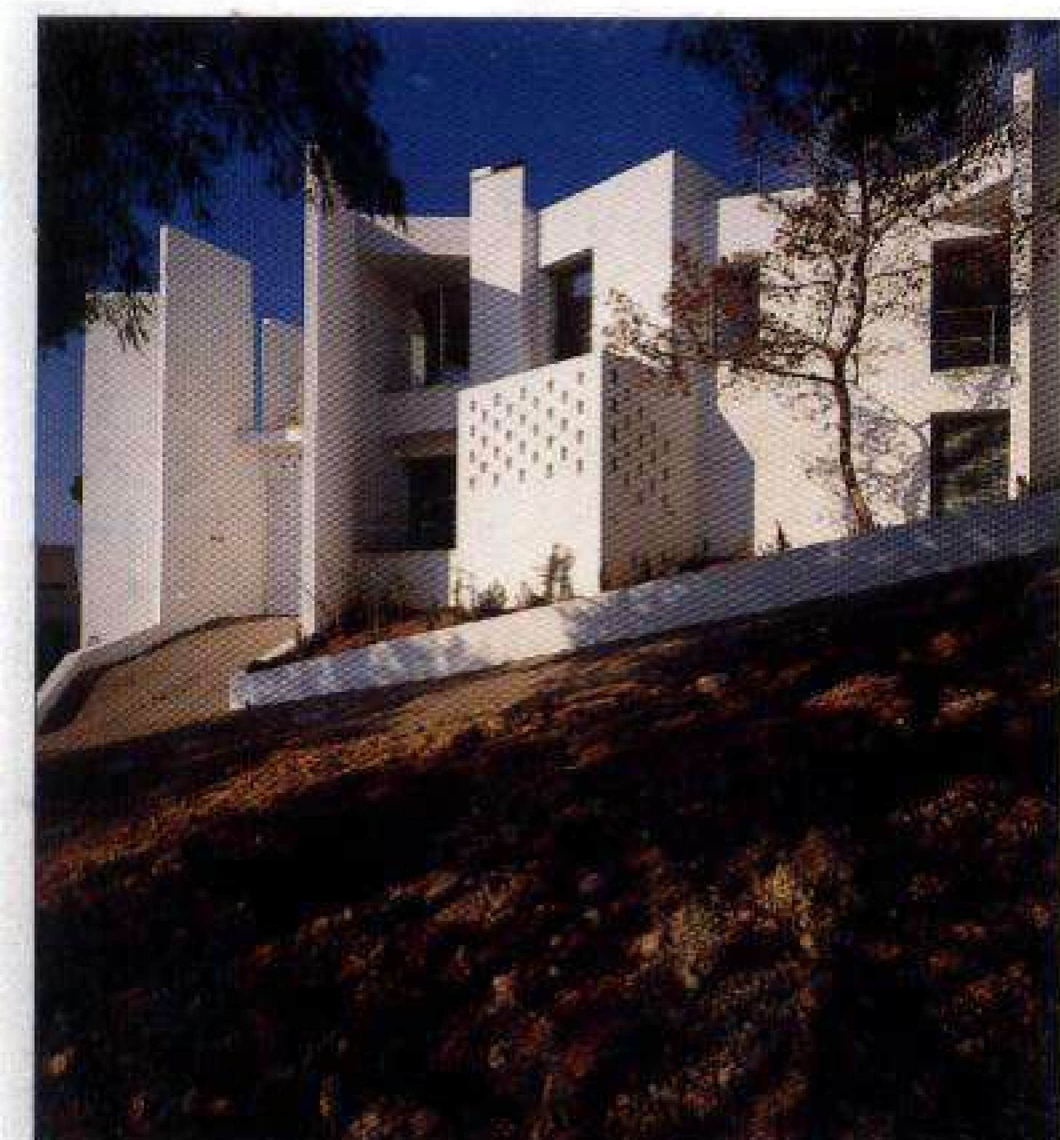
4

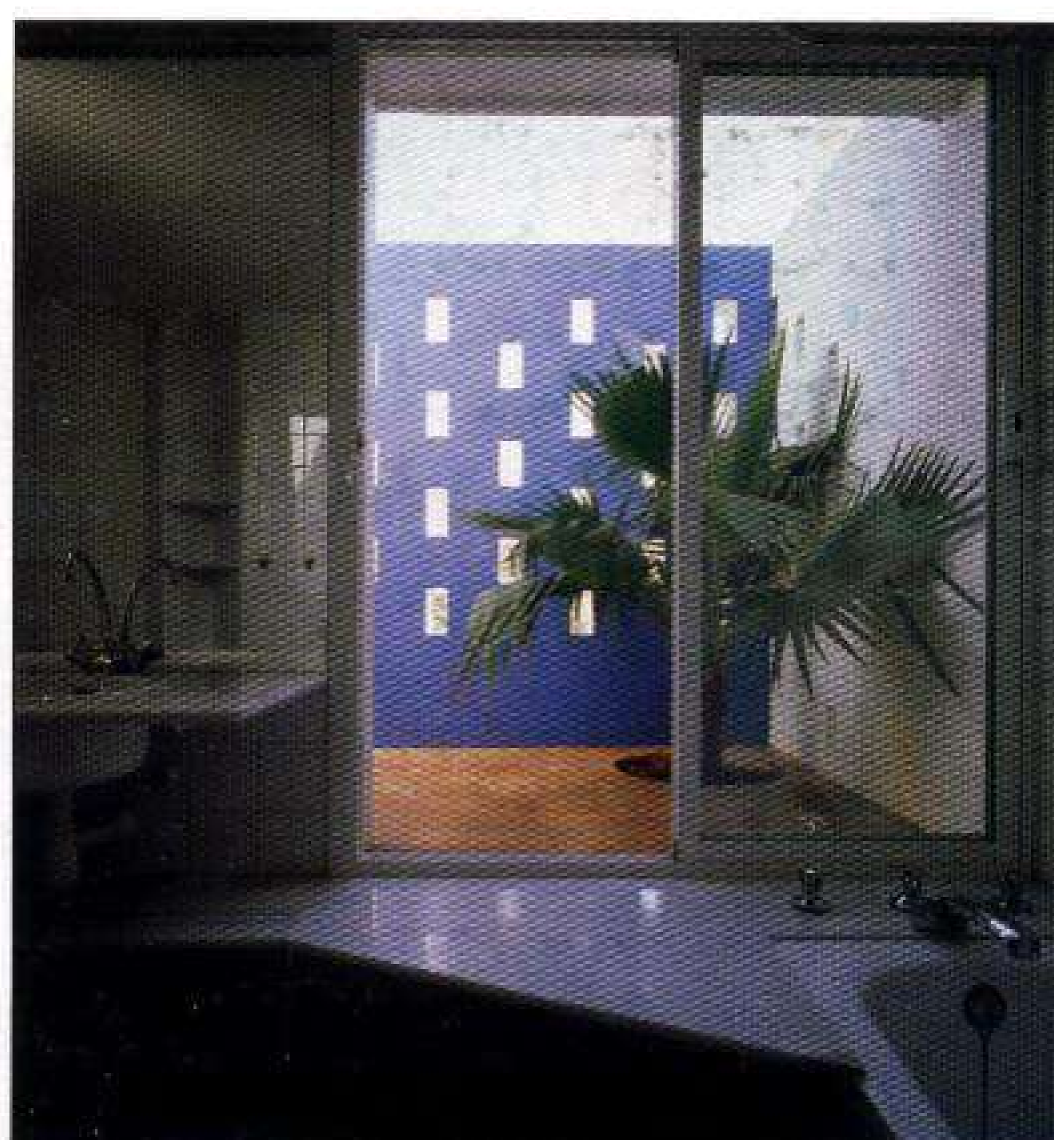


5



0 5 10 m





Cap Martinet

Elías Torres, né en 1944, et José Antonio Martínez Lapeña, né en 1941

Ibiza, Espagne, 1987

Dans les climats froids, les maisons ont tendance à être des enclos semblables à des boîtes conçues pour protéger du vent et accumuler de la chaleur à l'intérieur. Dans les climats chauds, elles sont plus généralement des assemblages de formes ouvertes – terrasses, vérandas, balcons et belvédères – conçues pour protéger du soleil et favoriser la brise rafraîchissante. Dans cette maison d'Ibiza, la distinction entre l'intérieur et l'extérieur a presque été abolie.

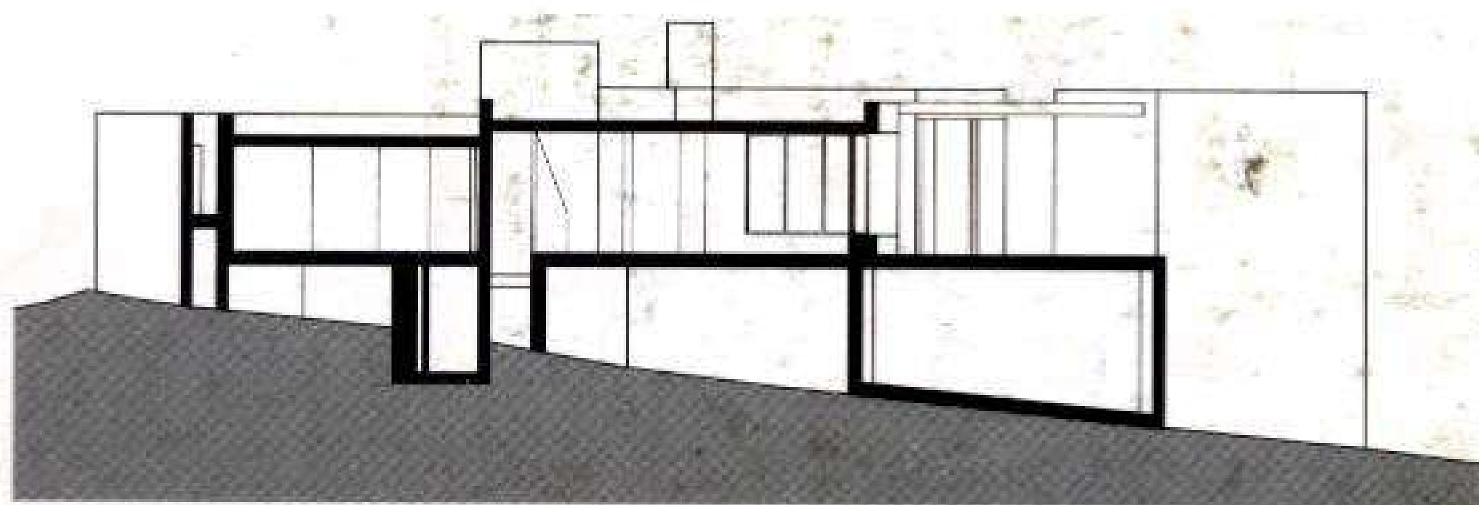
La majeure partie de la structure consiste en une plateforme au contour irrégulier, construite à même le sommet d'un site en pente pour ouvrir la vue sur la mer. La plateforme est à certains endroits couverte de toits plats et fermée par une combinaison de murs pleins et de portes coulissantes en verre mais, pour l'essentiel, elle constitue un seul espace subdivisé plutôt qu'une collection de pièces. L'impression de continuité est créée par les murs en biais qui délimitent vaguement l'espace mais semblent également inciter au mouvement. Ils ne sont pas courbes, ni penchés ou en pente, mais en plan ils se plient et se contorsionnent librement, se prolongeant sur les terrasses ouvertes, débordant même au-delà de la plateforme.

La plus grande partie de la maison est aménagée au niveau de la plateforme. À première vue, on distingue mal sur le plan les espaces fonctionnels les uns des autres, voire le tracé du mur extérieur. Lors d'un examen plus attentif, il apparaît clairement que la maison est munie de toutes les « pièces » habituelles, bien que certaines ne soient délimitées que par des écrans mobiles et de petites différences de hauteur de plafond.

L'entrée principale se trouve au sommet du site où un toit plat s'appuyant sur un mur de clôture en moellons forme une sorte de porte cochère ou d'espace ombragé où garer les voitures. L'entrée conduit dans un grand hall d'où un escalier surmonté d'une lucarne descend vers le niveau inférieur. À droite sont installées la cuisine, la salle à manger et la salle de séjour ; à gauche, la chambre principale, le cabinet de travail et un local technique. Ce pourrait être la description d'une maison banale si les espaces n'étaient distribués et divisés de manière subtile, adaptée à leur fonction. Ainsi, on a garanti l'intimité de la chambre en la reléguant derrière l'escalier tandis que le cabinet de travail, relativement public, peut être ouvert à la vue depuis la porte d'entrée. Au cœur de la maison se trouve la salle à manger, fermée uniquement par des stores vénitiens et un grand meuble encastré.

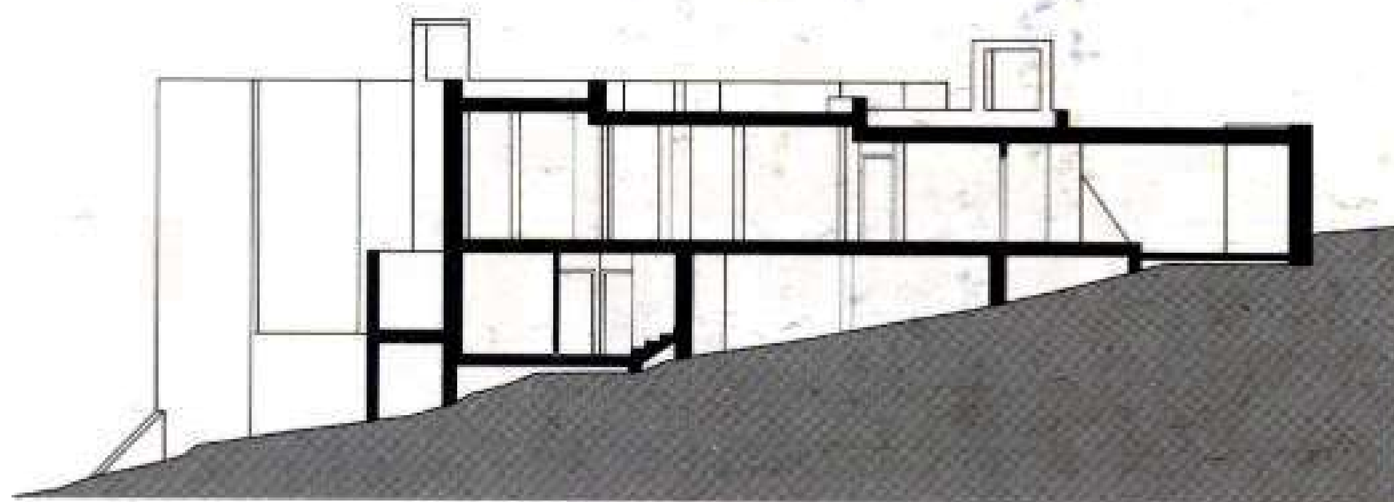
Il faut inclure trois autres pièces majeures dans la description de ce niveau, même si elles ne sont pas réellement couvertes d'un toit. La principale terrasse, exposée au sud, est le plus grand espace ininterrompu de la maison. Elle est dotée de murs et de fenêtres, si l'on veut, mais ces dernières sont non vitrées et les murs ne servent qu'à cadrer les vues sur le dehors et à donner de l'ombre. D'étroites ouvertures de chaque côté conduisent à deux autres pièces en terrasse, l'une reliée à la cuisine et l'autre, plutôt isolée, semblable à un cabinet de travail extérieur. Les chambres des enfants et un garage polygonal occupent l'espace sous la plateforme.

La maison compte de nombreux détails raffinés et agréables, telles les cheminées triangulaires et les balustrades minimales, mais les plus intelligents sont peut-être les petites cours attenantes aux salles de bain qui leur permettent d'avoir des fenêtres dignes de ce nom sans sacrifier l'intimité.



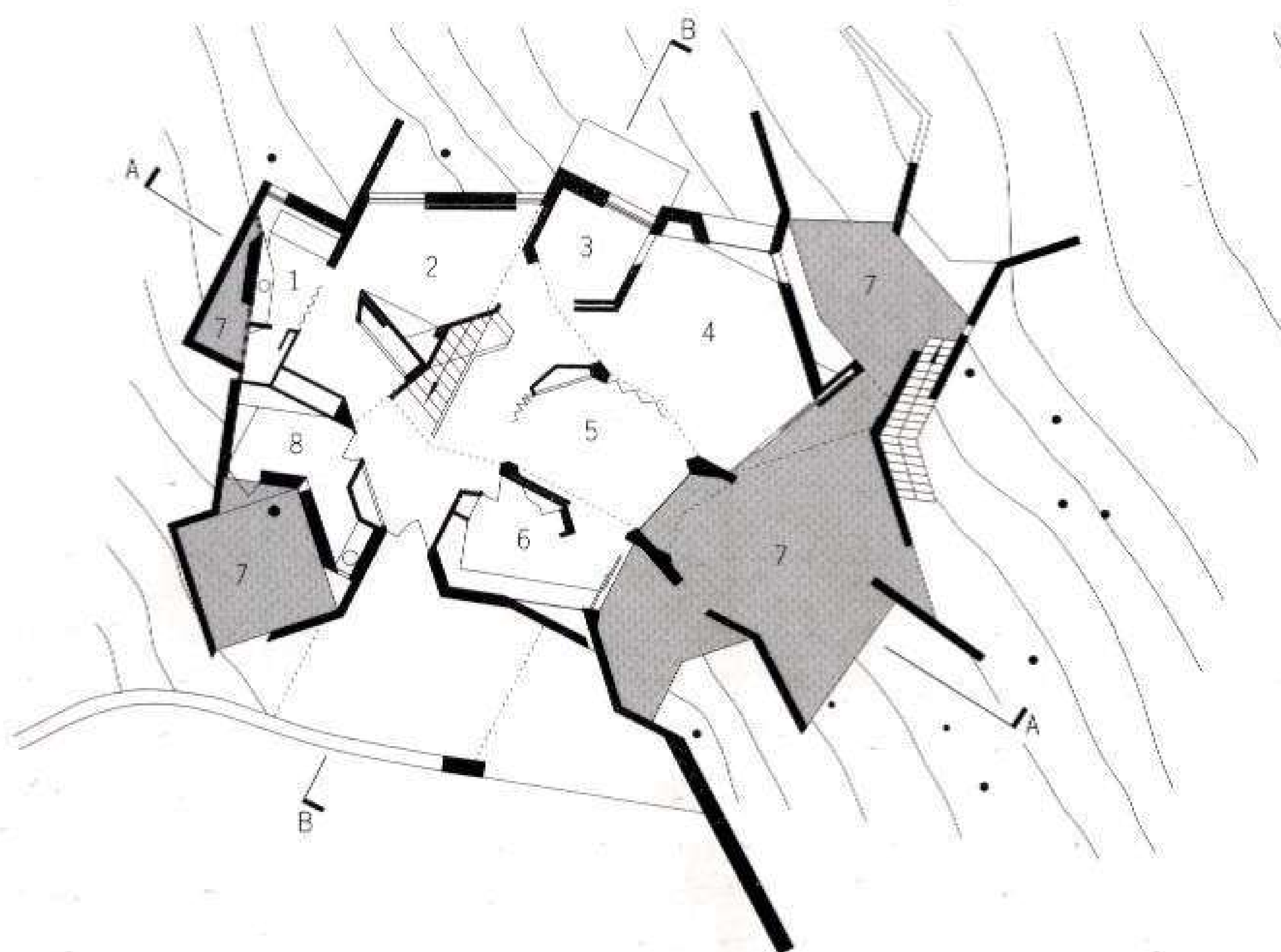
1

1 Coupe A-A



2

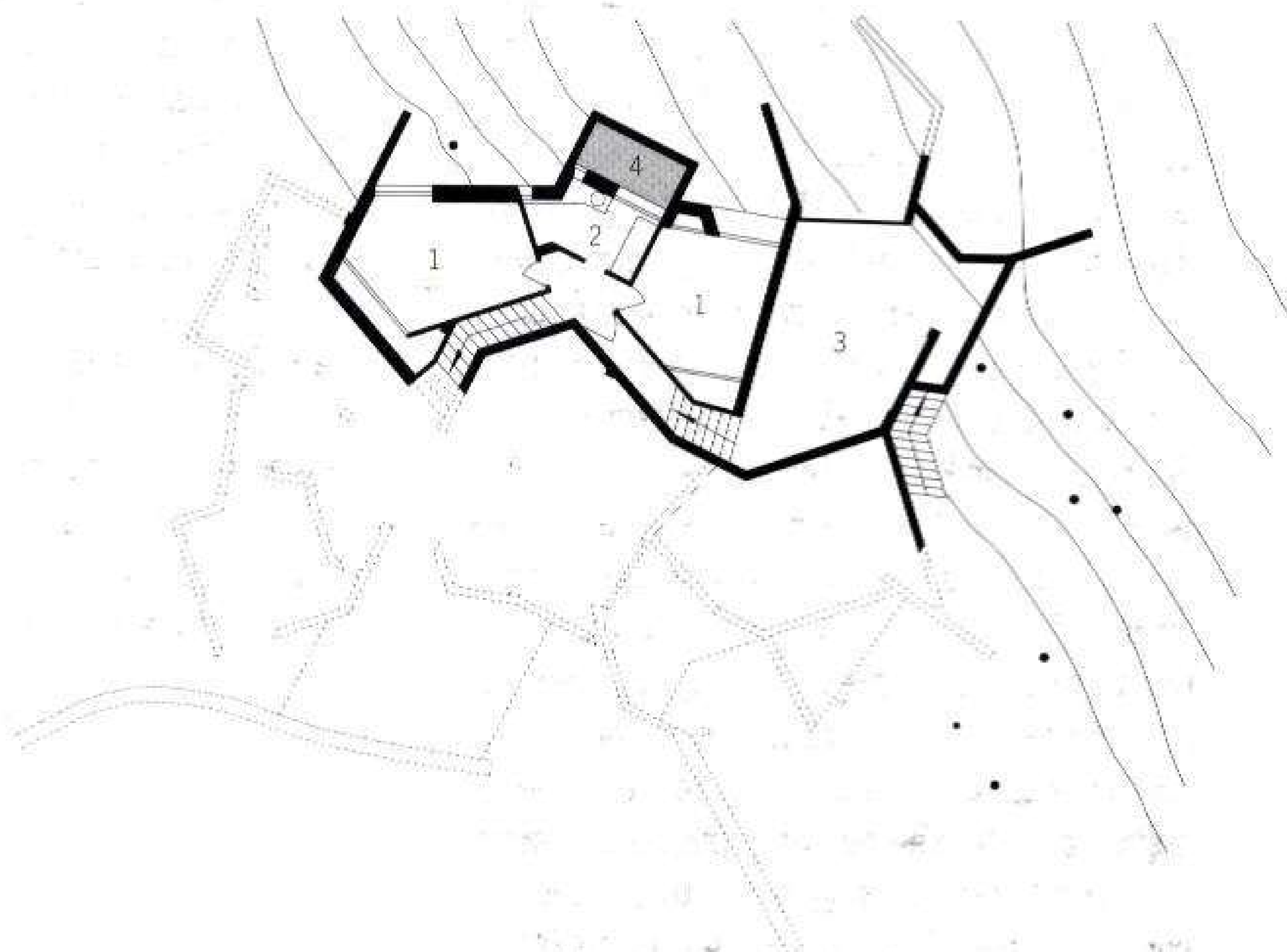
2 Coupe B-B



3

3 Niveau supérieur

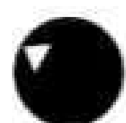
1 Salle de bain
2 Chambre
3 Cabinet de travail
4 Salle de séjour
5 Salle à manger
6 Cuisine
7 Terrasses
8 Local technique



4

4 Niveau inférieur

1 Chambres des enfants
2 Salle de bain
3 Garage
4 Terrasse



0 5 10 m





Maison à Koramangala

Charles Correa, né en 1930

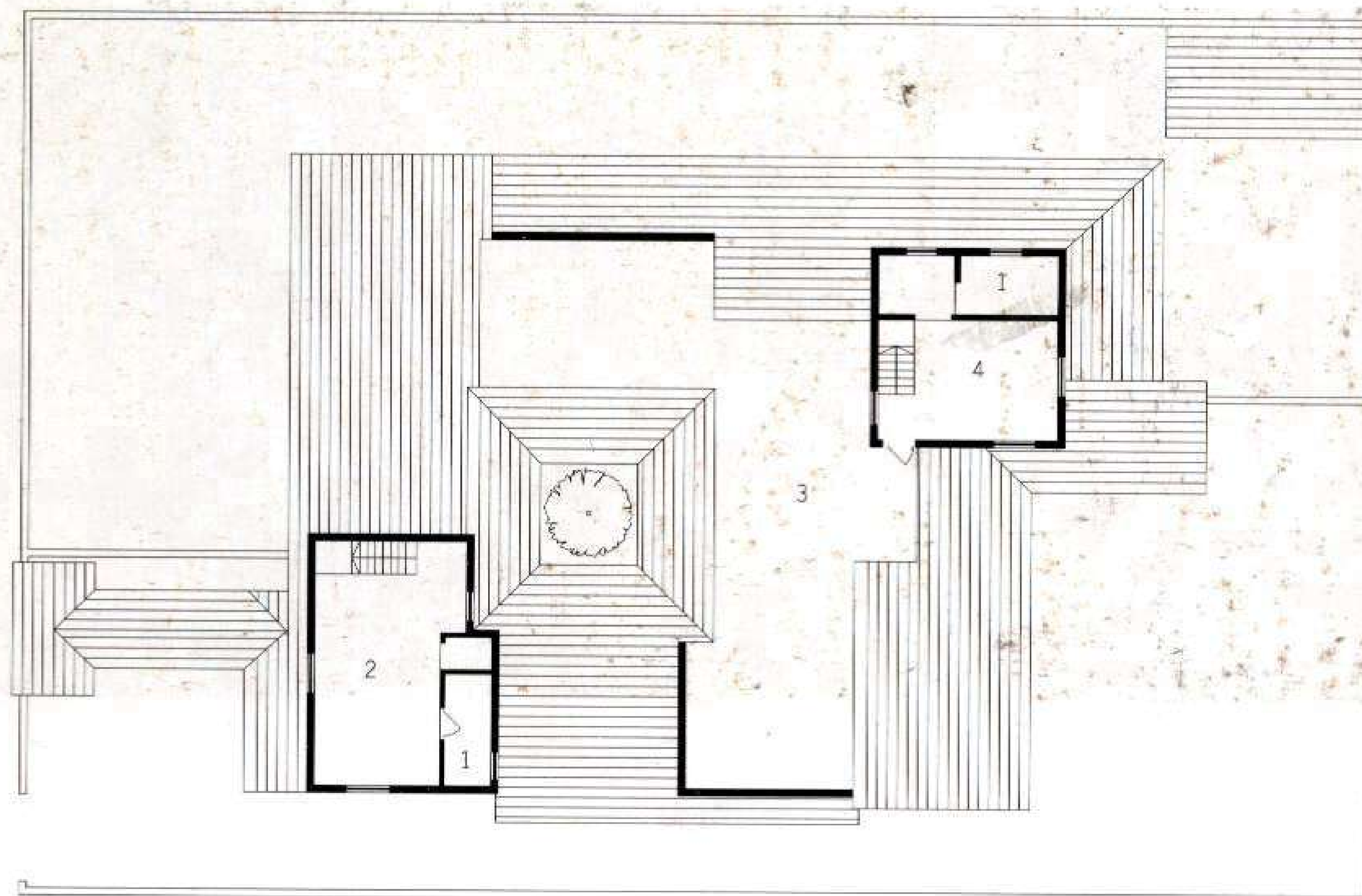
Bangalore, Inde, 1985-1989

L'architecte indien Charles Correa appartient à une génération qui ne pouvait que subir l'influence de Le Corbusier. L'âge venant, il commença cependant à s'intéresser davantage à une réinterprétation de l'architecture vernaculaire du sous-continent indien. En 1986, il réalisa un quartier d'habitation à Belapur près de Mumbai (Bombay) dans lequel il réussit à obtenir une grande densité sans construire au-delà de deux niveaux et sans utiliser de murs mitoyens. Chaque maison a de la place pour s'agrandir et le lotissement est animé par un réseau hiérarchisé d'espaces privés, communs et publics. Selon Correa, les Indiens ne sauraient se contenter de vivre uniquement dans des pièces : il leur faut un assortiment d'espaces où se livrer à différentes activités selon les moments de la journée et les saisons.

Tout en travaillant à Belapur, Correa construisait aussi une maison pour lui-même et sa famille à Koramagala, près de Bangalore. Les deux projets ont beaucoup en commun : un certain flou ou indétermination ; l'emploi de matériaux courants que les petits constructeurs comprennent, telles la brique et la tuile ; et un plaisir éprouvé dans des endroits « ouverts sur le ciel » – pour reprendre une expression chère à Correa. Il y a au milieu de la maison une cour intérieure carrée, une pièce sans toit entourée d'une galerie minuscule dans chacun des angles de laquelle se dresse un poteau. Trop petite pour servir à autre chose qu'à la circulation, cette cour intérieure est néanmoins le centre spirituel et spatial de la maison. Un arbre champa, tenant lieu du tulsi hindou traditionnel, la remplit presque entièrement. On y pénètre par un angle depuis un espace intermédiaire subtilement décalé qui à son tour est relié à un sentier couvert conduisant à travers une cour pavée à un porche pourvu d'un toit sur la rue. Ce parcours d'entrée dans la maison en illustre une caractéristique générale importante : bien qu'elle soit plus ou moins placée au milieu de son terrain et entièrement entourée d'un jardin, on ne la perçoit pas comme un objet mais comme une succession d'espaces différents.

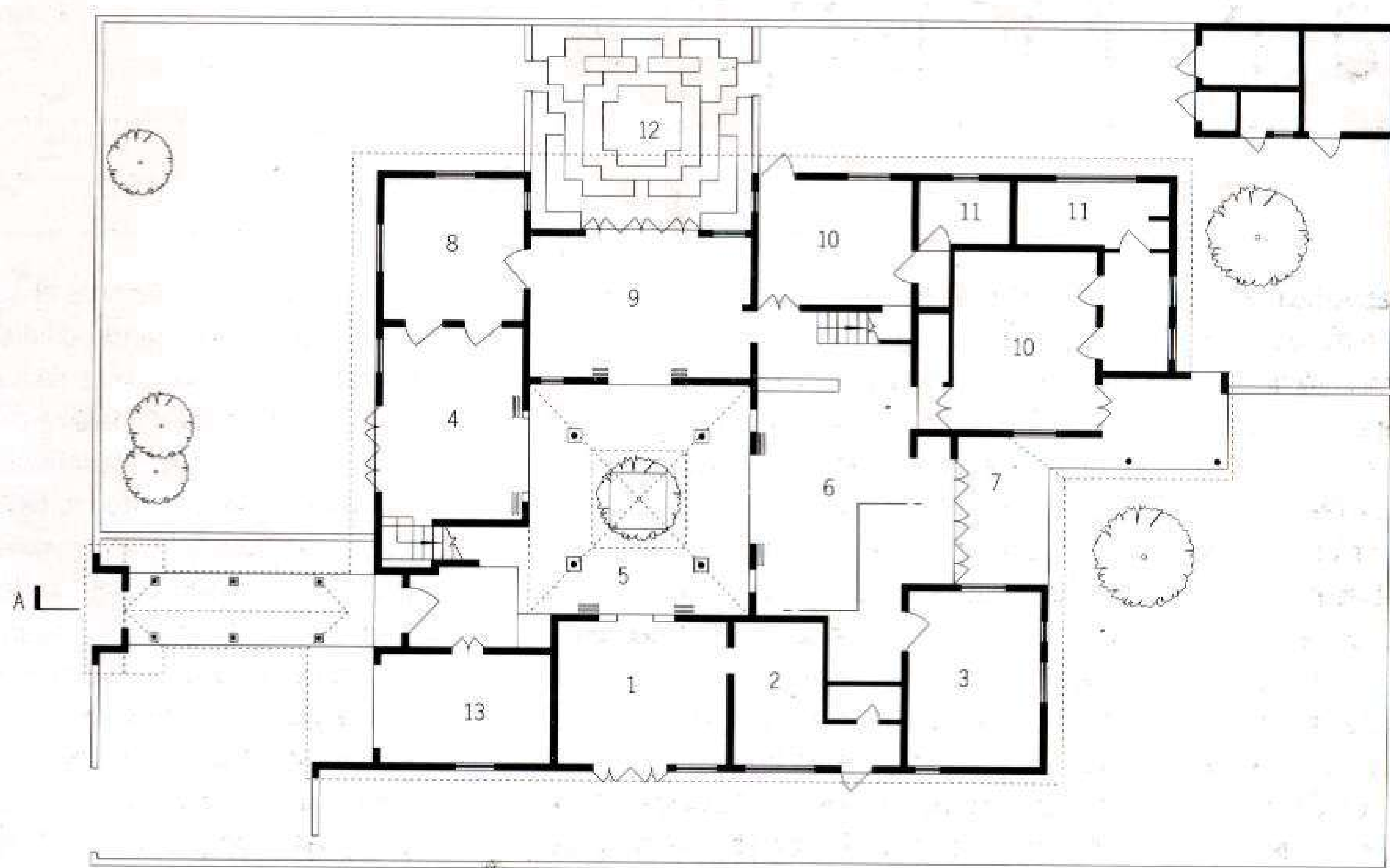
Les pièces qui ouvrent sur la cour intérieure ont des fonctions précises – bureau, atelier, salle de séjour, salle à manger – mais peuvent être utilisées de différentes manières pour répondre à une modification de l'équilibre entre le travail et la vie. Ce qui ne veut pas dire qu'elles sont toutes identiques. Chacune a une orientation différente et un jardin contigu qui lui confèrent son caractère propre. L'atelier exposé à l'est, par exemple, ouvre sur un *kund*, un puits sacré formé de blocs de granit. Le *kund* constitue une pièce, en tous points aussi importante que l'atelier lui-même. En revanche, la salle de séjour, exposée au sud, ouvre sur une véranda spacieuse sur laquelle donne aussi la chambre principale voisine.

L'indétermination qui caractérise le bâtiment s'explique peut-être par les nombreuses modifications apportées au plan au cours de la construction à cause des hésitations de certains membres de la famille qui revenaient sur leur décision de quitter Mumbai pour Bangalore. Seule la cour centrale est demeurée un point de référence constant. Le résultat n'est guère rationnel ou économique. Les deux pièces du premier étage, par exemple, sont complètement séparées, chacune occupant une petite maison à part à des angles différents de la maison principale. Mais il faut dire que le projet ne vise pas la rationalité. Il consiste en un ensemble de maisons ayant poussé avec le temps plutôt qu'en un habitat unique conçu une fois pour toutes. Plus précisément, un ensemble de maisons semblable à celui de Belapur.



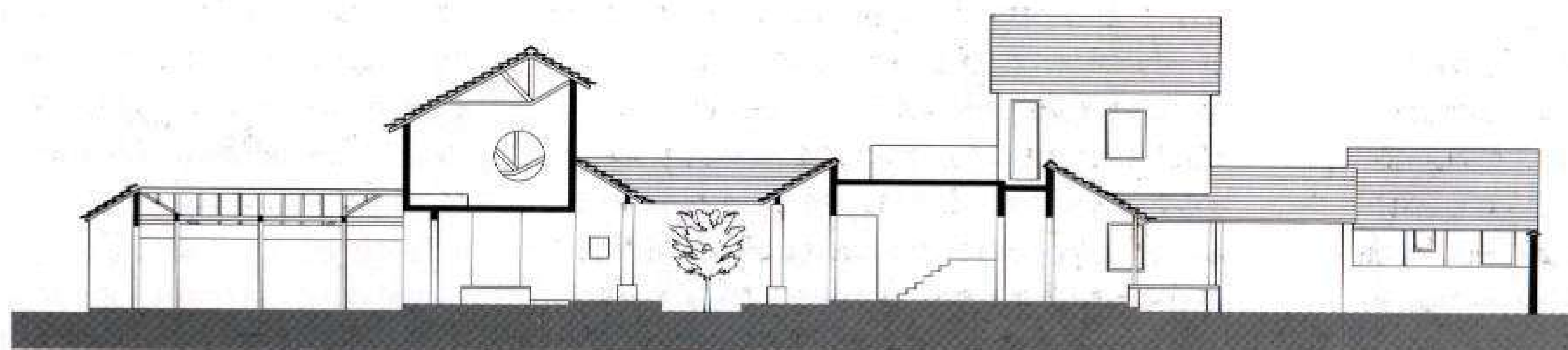
1 Plan du premier étage

1 Salles de bain
2 Atelier-chambre
3 Terrasse
4 Chambre

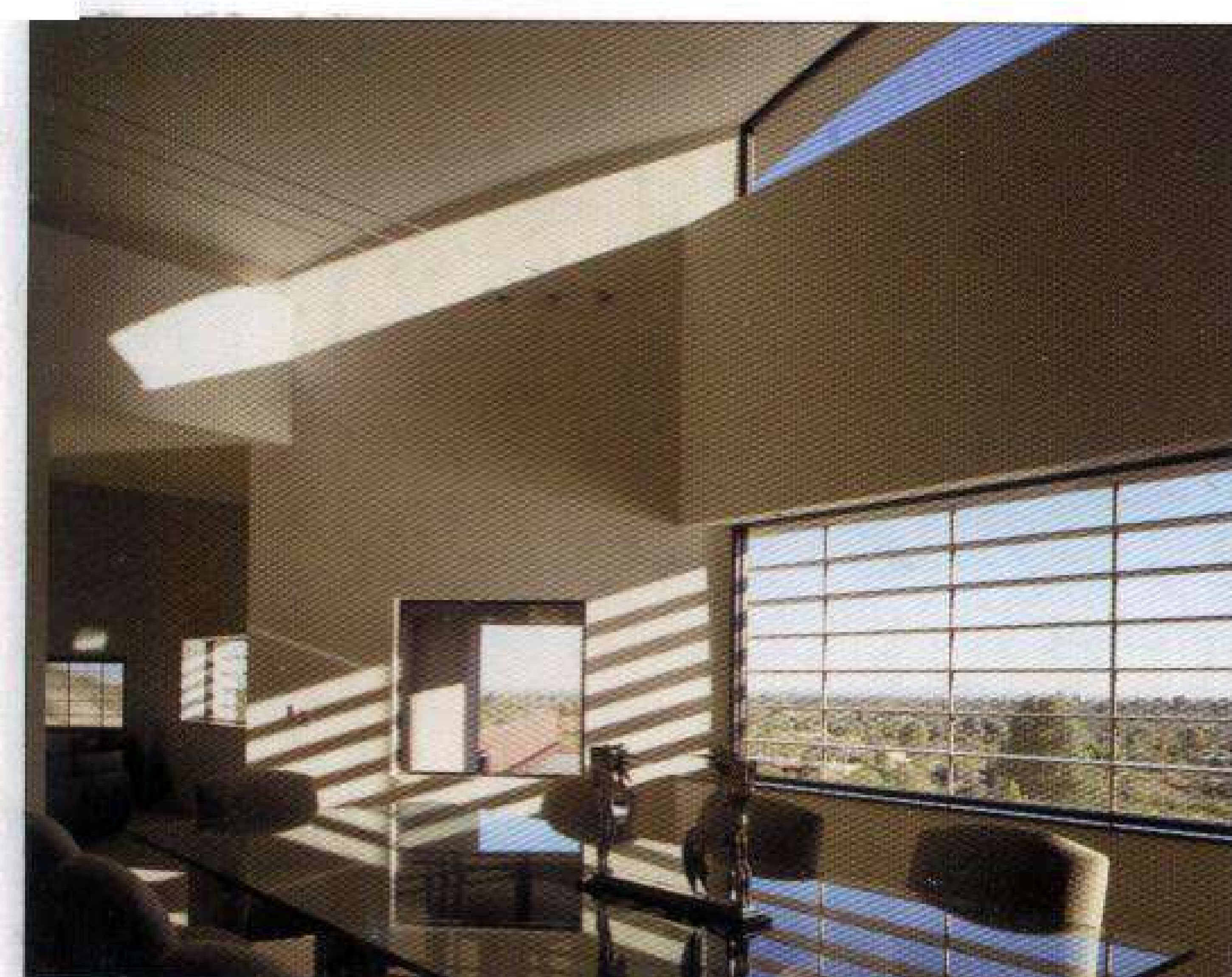


2 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle à manger et salle de réunion
2 Cuisine
3 Salle de tissage
4 Bureau
5 Cour intérieure
6 Salle de séjour
7 Véranda
8 Pièce à part
9 Atelier
10 Chambres
11 Salles de bain
12 *Kund*
13 Garage



3 Coupe A-A





Maison Zuber

Antoine Predock, né en 1936

Phoenix, Arizona, États-Unis, 1989

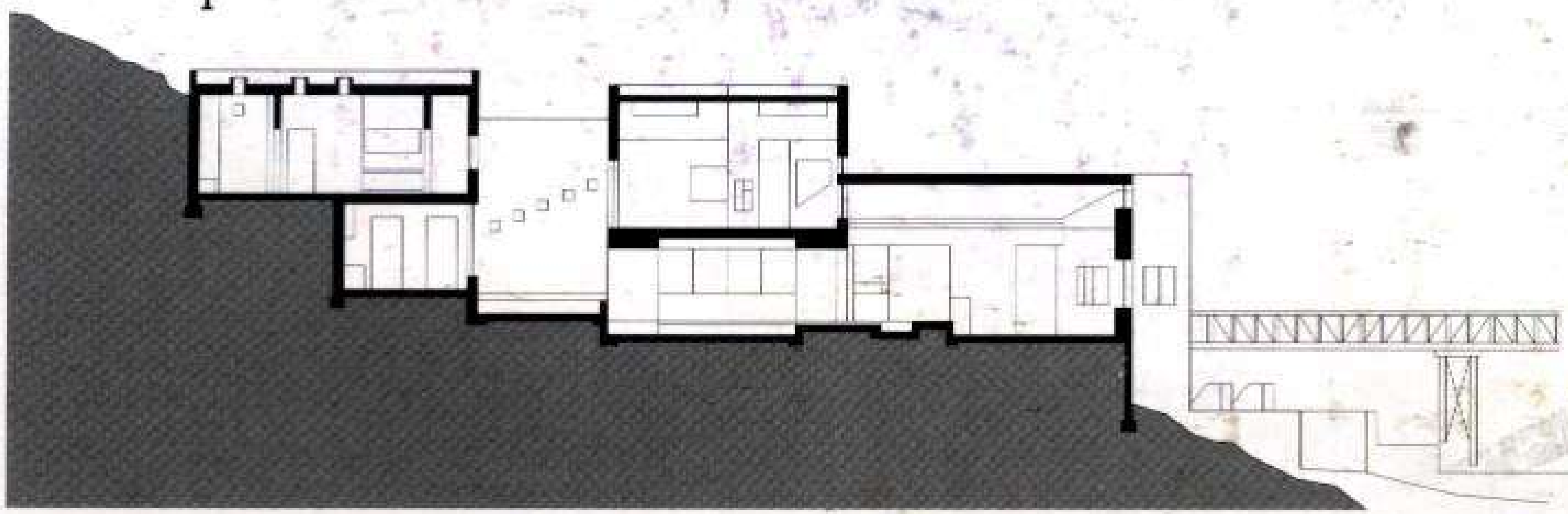
Bien que natif du Missouri, Antoine Predock est un enfant du désert. Il acquit sa formation initiale en architecture à l'université du Nouveau-Mexique et installa son cabinet à Albuquerque. Il a aussi étudié à l'université de Columbia et s'est vu attribuer le prix de Rome et une bourse d'études dans les années 1980, mais la côte Est et les traditions intellectuelles européennes n'étaient pas pour lui. Il visita l'Europe à moto et il semble que les sensations fortes d'une traversée à grande vitesse de paysages étrangers aient eu plus d'importance pour lui que les monuments devant lesquels il s'arrêtait de temps à autre pour en faire des croquis.

S'il y a un parfum culturel dans l'architecture de Predock, il est plutôt mexicain et espagnol que new-yorkais ou parisien. Pour lui, l'architecture est avant tout une activité physique et affective. Les conditions fondamentales de l'existence dans le désert – la terre poussiéreuse, le ciel éblouissant, le soleil torride, les nuits glaciales – donnent naissance à un « régionalisme » fondé sur le paysage et le climat plutôt que sur la culture. Il n'est donc pas étonnant que Frank Lloyd Wright soit une forte présence tutélaire pour Predock (Predock a travaillé un certain temps comme apprenti dans le cabinet de Charles Adams, l'associé de Wright) qui reconnaît aussi, cependant, avoir subi l'influence de Louis I. Kahn et de Luis Barragán.

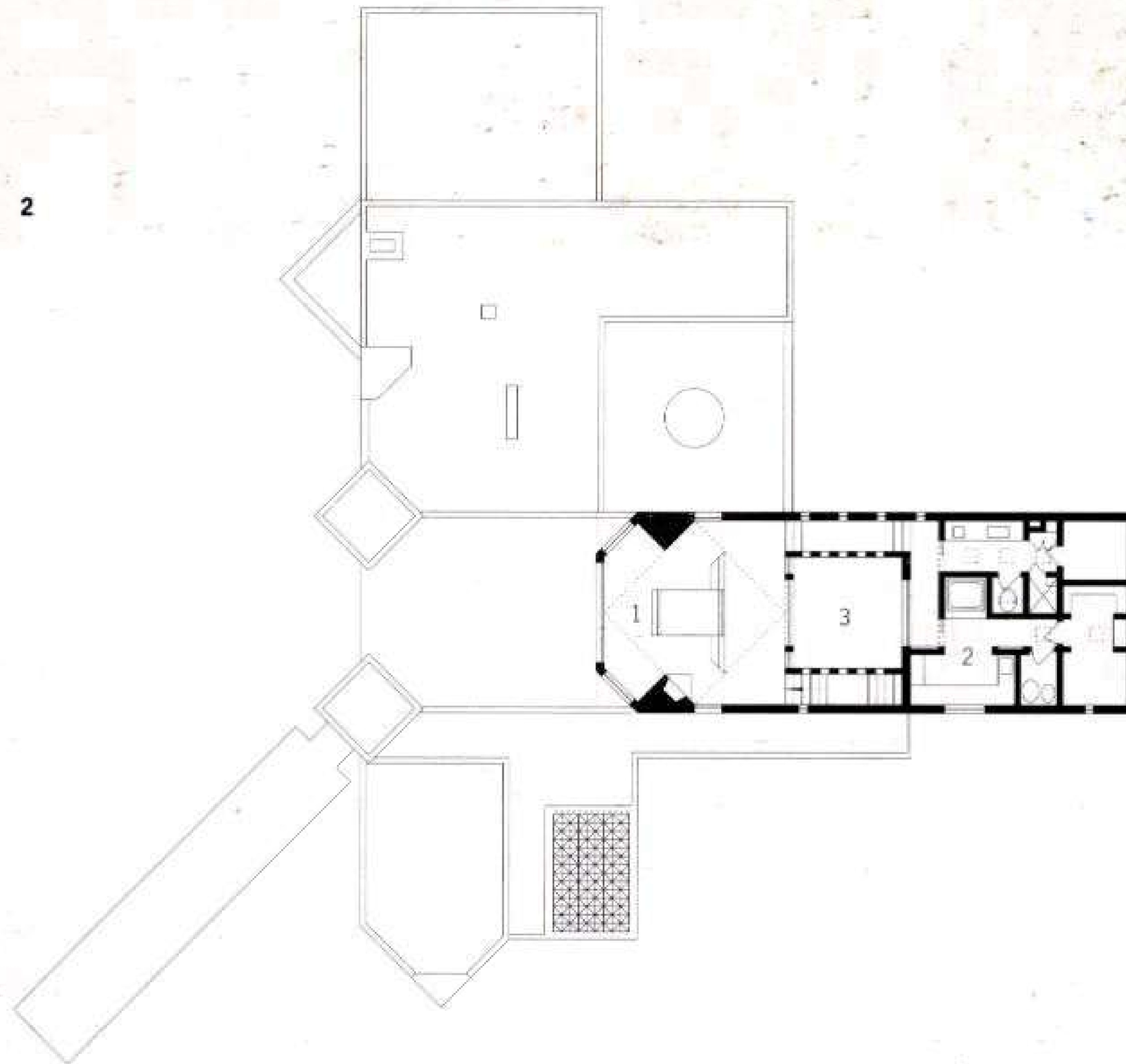
La maison Zuber occupe un site en pente dans le désert, non loin de Phoenix, en Arizona. C'est une structure massive, semblable à une forteresse, en béton gris et en brique rougeâtre, tout à fait dans le ton du sol rude et rocailleux qui l'entoure. Un bâtiment léger et transparent serait une folie sous ce climat. Les fenêtres doivent être relativement petites et profondément en retrait dans les murs pour réduire l'éclat de la lumière et la structure doit avoir du poids pour absorber la chaleur du jour et la garder tout au long des nuits froides.

Les clients exigeaient une maison luxueuse mais leur cahier des charges était très simple en termes fonctionnels : quelques grandes pièces reliées entre elles pour recevoir, une chambre et un cabinet de travail retiré. Bien que ces espaces eussent facilement pu être distribués dans un bloc monolithique, Predock desserre la composition afin de libérer de l'espace pour des cours intérieures ombragées. Un long corps de bâtiment principal épouse le profil du terrain, avec le garage à une extrémité, l'entrée des visiteurs à l'autre, les principaux espaces de réception entre les deux. À angle droit, un deuxième corps de bâtiment contient la chambre avec ses dressings et ses salles de bain attenantes au niveau du premier étage, et le cabinet de travail creusé dans la pente à l'arrière. Mais c'est le troisième élément, la cour intérieure, qui transforme la sensation spatiale de la maison. Elle est en forme de L et est divisée en trois parties distinctes. La première donne sur la pente à l'arrière du site, la deuxième, à la charnière du L, est dissimulée sous la chambre et la troisième est presque entièrement fermée par des murs, mais à ciel ouvert. Toutes trois sont agrémentées d'un bassin. Dans la troisième, contiguë au cabinet de travail, le bassin remplit complètement l'espace et se déverse dans celui, en forme de diamant, situé sous la chambre.

Celle-ci est peut-être le cœur ou le centre de commandement de la maison. Elle a vue dans toutes les directions : à l'est et à l'ouest le long de la pente, au nord sur la cour intérieure remplie d'eau et au sud sur la ville de Phoenix au loin. Depuis cette pièce, on entrevoit aussi sous la voûte en berceau peu profonde du toit la salle à manger en dessous. De l'une des deux tours d'angle qui visuellement soutient la voûte en berceau part une passerelle métallique qui n'a d'autre fonction que de permettre la sensation spatiale envoûtante que l'on éprouve lorsque l'on surplombe le désert par une nuit étoilée.

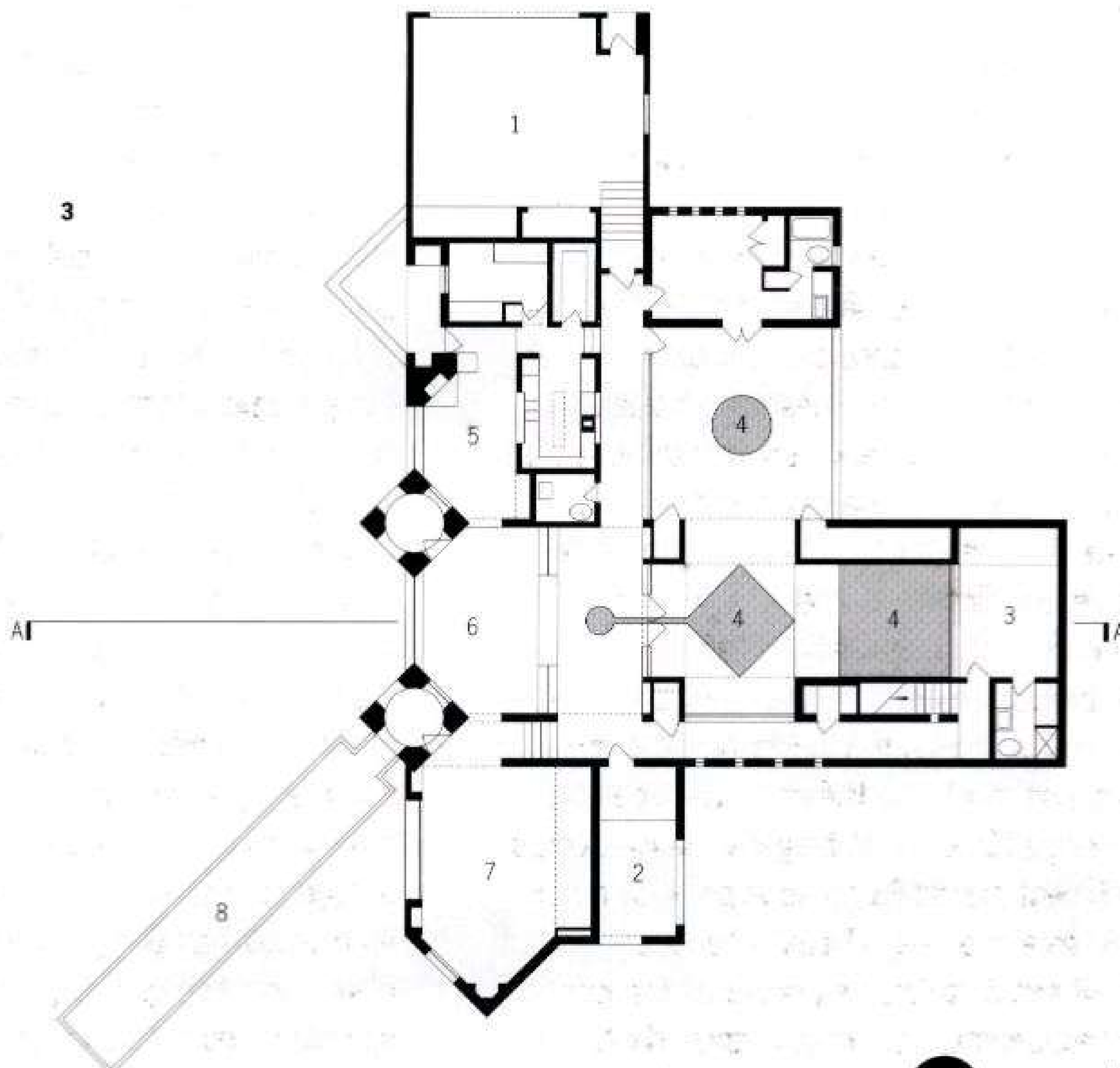


1 Coupe A-A



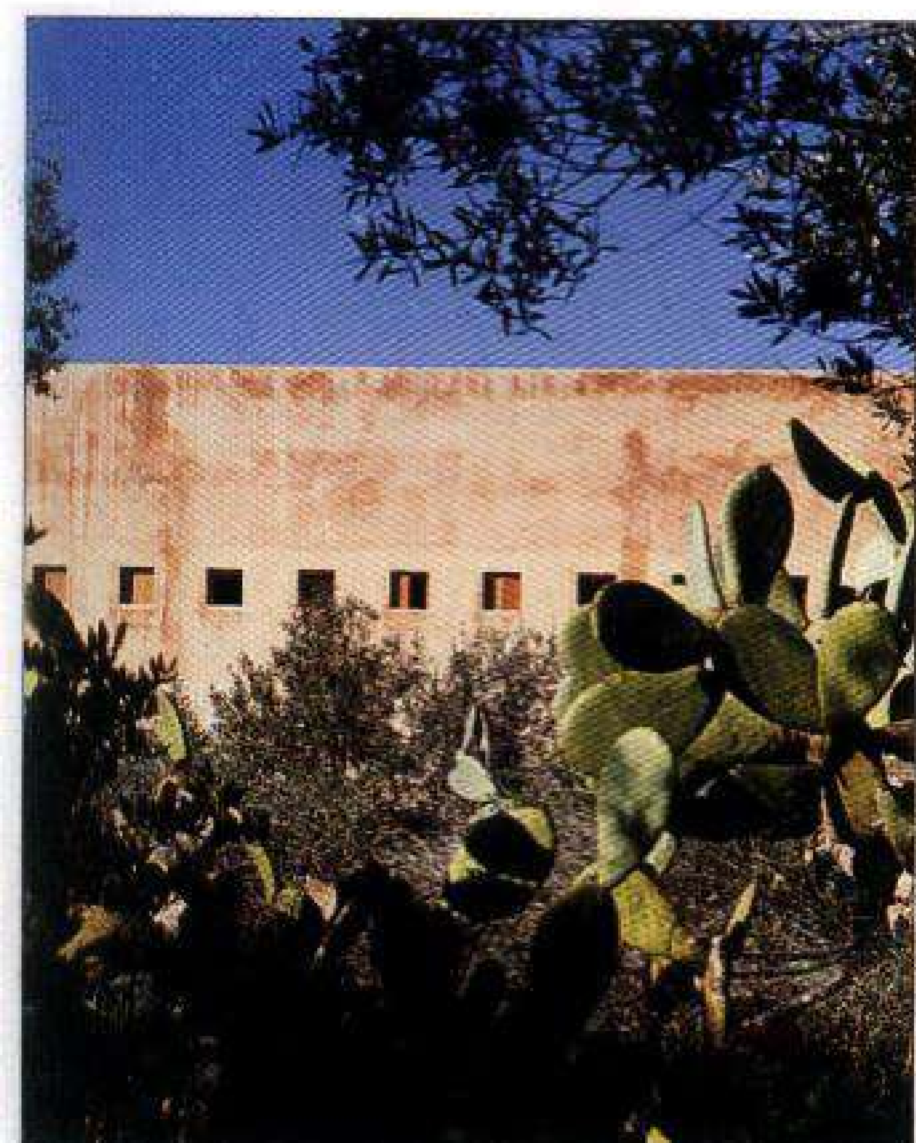
2 Plan du premier étage

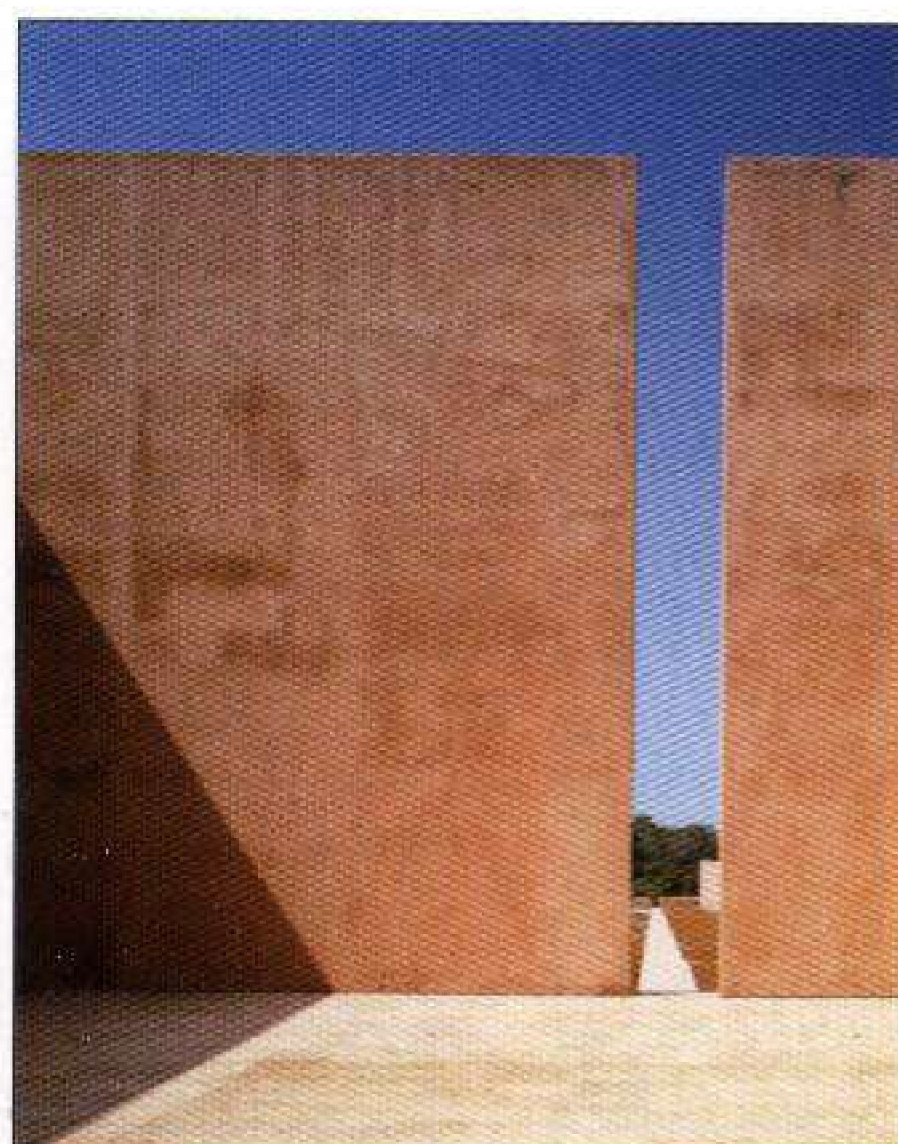
1 Chambre
2 Dressing
3 Vide au-dessus de la cour



3 Plan du rez-de-chaussée

1 Garage
2 Entrée des visiteurs
3 Cabinet de travail
4 Cours intérieures
5 Cuisine
6 Salle à manger
7 Salle de séjour
8 Passerelle





Maison Neuendorf

John Pawson, né en 1949, et Claudio Silvestrin, né en 1954

Majorque, Espagne, 1990

John Pawson et Claudio Silvestrin sont souvent classés parmi les minimalistes. Le minimalisme désigne des choses différentes selon le contexte : par exemple, les sculptures de Donald Judd ou de Dan Flavin n'ont pas grand chose en commun avec la musique de Philip Glass ou de Steve Reich. En architecture, ce mot tend à signifier non seulement une économie de moyens ou une absence d'ornement, mais également un parti pris de sérénité obtenue par le vide même lorsque cela semble aller à l'encontre des exigences de la vie quotidienne. Ainsi, dans les logements minimalistes, les téléviseurs sont gardés dans des placards et les fenêtres demeurent sans rideaux. Pawson et Silvestrin ont conçu une architecture qui participe amplement des deux.

Si certaines caractéristiques de l'intérieur de la maison Neuendorf, maison de vacances d'un marchand d'art allemand, répondent à ces critères, l'extérieur semble plus surréaliste que minimaliste. Loin d'être discrète, cette boîte enduite de rouge et perchée en hauteur dresse sa présence monumentale au milieu des oliveraies de Majorque. Deux longues avancées ancrent la boîte au site : un mur dénudé sans contrefort et au rebord horizontal s'élevant d'un sol en pente et une étroite piscine rectangulaire sortant d'une ouverture dans le mur sud-est. Ces formes sont purement géométriques, ne laissant rien voir de leur construction et ne faisant pas la moindre concession au style vernaculaire local, si ce n'est la terre rouge mélangée à l'enduit. Elles sont donc sans échelle et oniriques, ce qui incite à se demander : est-ce une maison ou une forteresse ?

Les visiteurs arrivent par un sentier à gradins qui monte à côté du long mur, longe un court de tennis en contrebas avant d'arriver à une fente étroite découpée dans le mur de la maison sur toute sa hauteur. Cette fente est une porte ouvrant sur un monde différent. Une cour, pavée de pierre et sans plantation, encadre un carré de pur ciel bleu. La partie fermée de la maison est, en plan, une forme en L qui englobe la cour intérieure et complète le carré plus grand de la boîte. C'est une forme familière du modernisme, dont la maison d'été d'Alvar Aalto en Finlande (voir p. 122-123) et les maisons avec cour intérieure de Jørn Utzon à Fredensborg, au Danemark, sont d'autres exemples, mais cette version à un étage crée une cour plus ombragée qui donne l'impression d'être presque urbaine.

La cour intérieure est en effet la salle de séjour. Les seuls autres espaces de séjour sont la salle à manger et la cuisine au rez-de-chaussée, situées en face de l'entrée de la cour intérieure. Cette entrée n'a pas de fenêtre sur la campagne environnante mais seulement deux grandes ouvertures carrées donnant sur la cour intérieure, fermées par des panneaux que l'on peut faire glisser dans les murs et par des volets extérieurs. Une table en pierre se trouve à une extrémité de la cour, dans l'axe d'un âtre et d'un muret en pierre dissimulant un plan de travail pour la cuisine. Un escalier en pierre donne accès à la chambre principale dont l'ameublement est fixe : le lit, la penderie, la baignoire, la douche, le lavabo sont disposés sur des axes majeurs et mineurs. L'éclairage de la pièce est plus subtil. Une rangée de dix petites fenêtres percées dans le mur extérieur est contrebalancée par une bande de lucarnes au-dessus du mur de la cour intérieure. On accède aux autres chambres par une galerie surplombant la cour.

Si ces intérieurs évoquent les pièces d'un château, la piscine en serait le pont-levis. Regarder par l'ouverture percée là où seraient les herses est une expérience hallucinante : la piscine semble suspendue à l'endroit où elle disparaît au-delà de la terrasse. Il y a en fait des pièces sous la piscine, auxquelles on accède par un escalier. Bien qu'elles soient quasiment invisibles, ces pièces apportent un élément essentiel à toute architecture minimaliste : un endroit où ranger les objets encombrants.

1 Plan du rez-de-chaussée

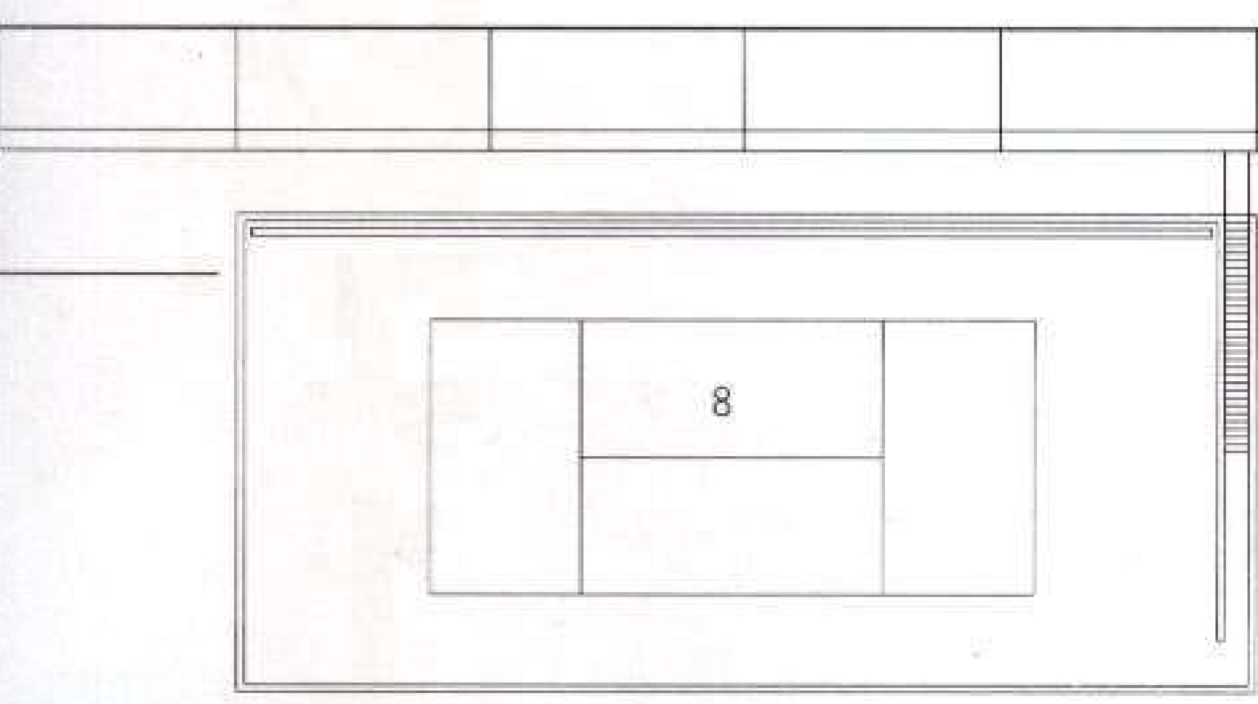
1 Espace de rangement
2 Âtre
3 Cuisine et salle à manger
4 Toilettes
5 Cour intérieure
6 Bureau et atelier
7 Piscine
8 Court de tennis

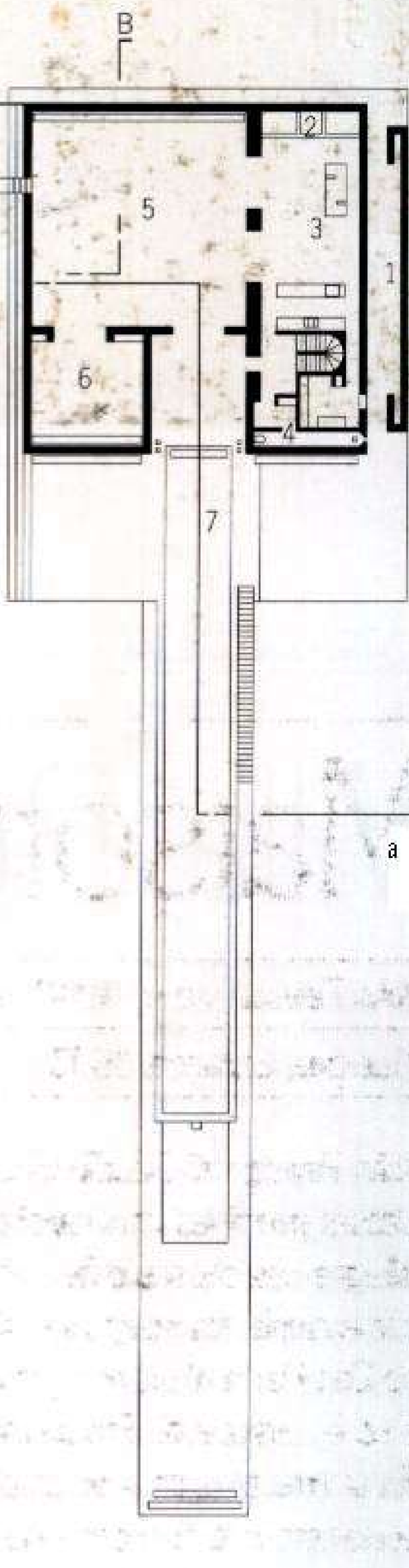
2 Plan du premier étage

1 Chambre principale
2 Salle de bain principale
3 Chambres

3 Coupe B-B

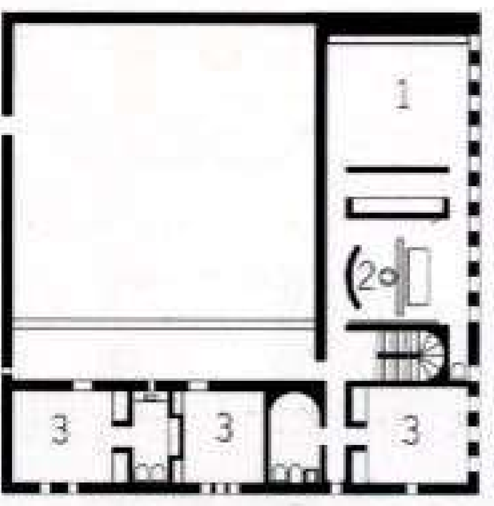
4 Coupe A-A

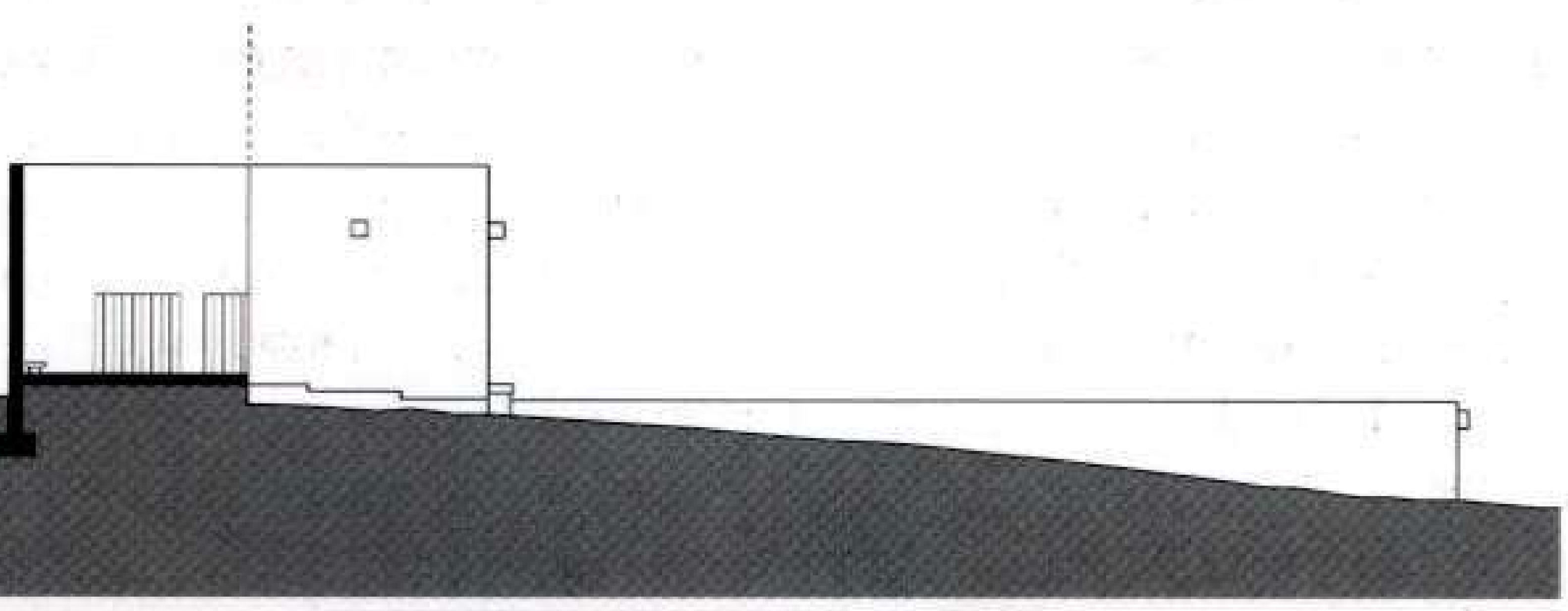




1

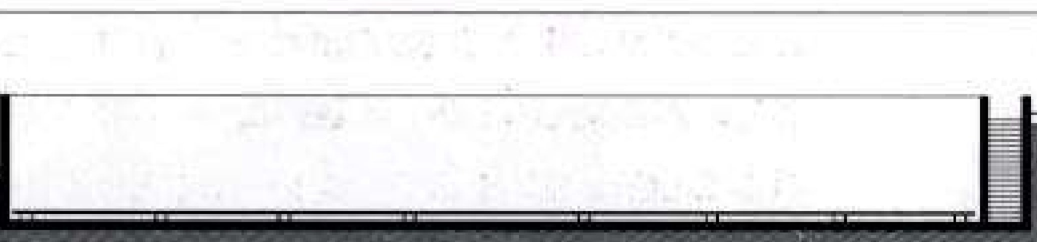
2

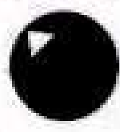




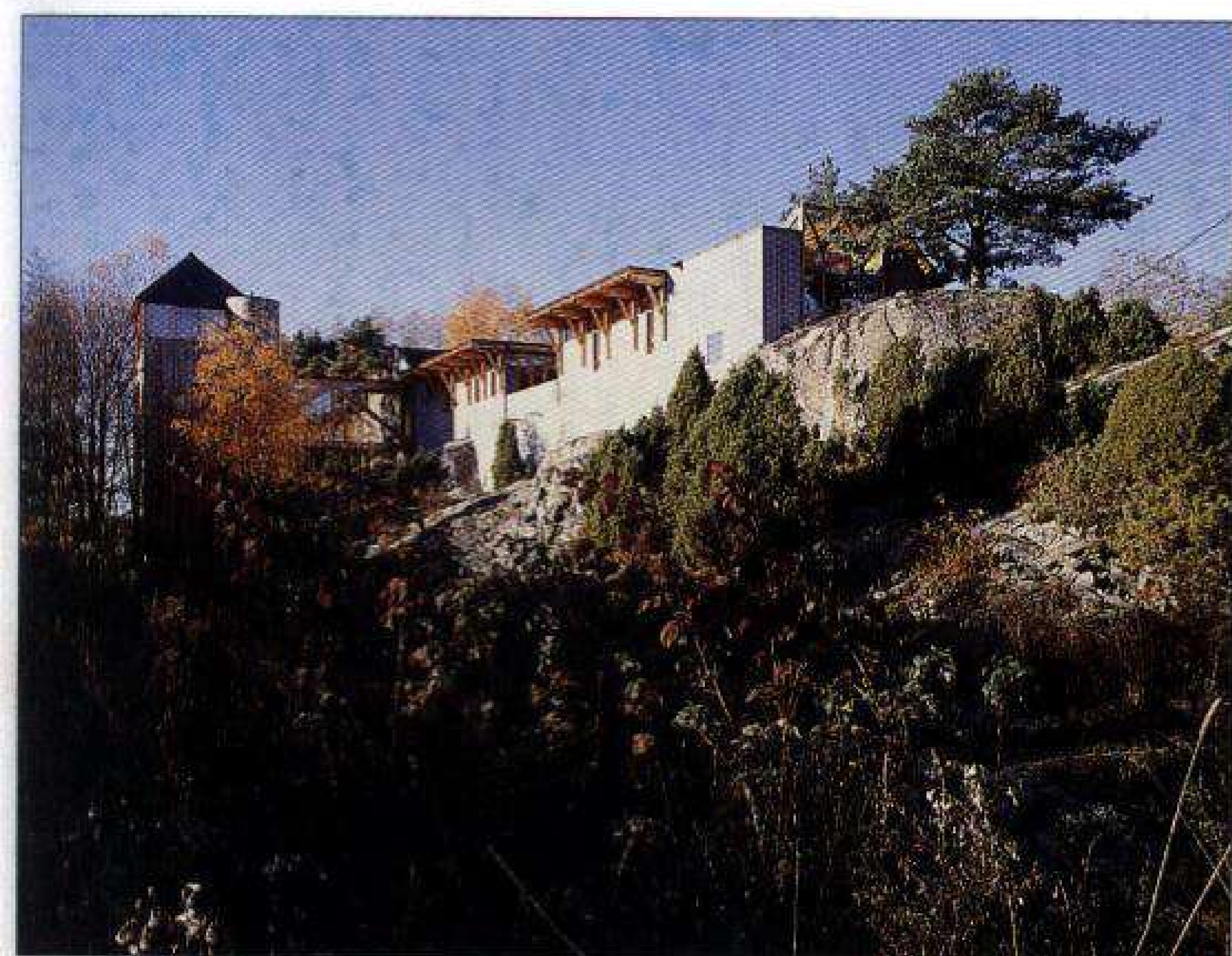
3

4





0 5 10 m



Villa Busk

Sverre Fehn, né en 1924

Bamble, Norvège, 1987-1990

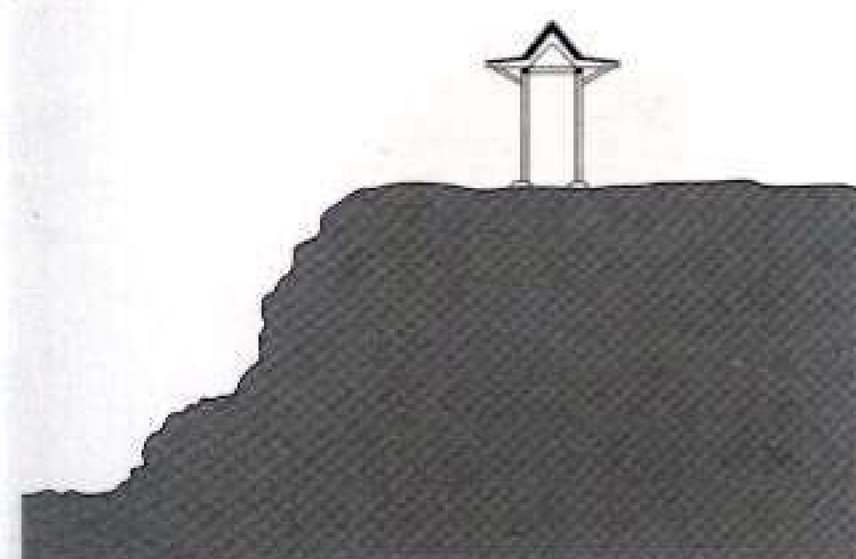
Plusieurs des derniers bâtiments de Sverre Fehn – le Glacier Museum à Fjaerland et l'Aukrust Museum à Alvdal, par exemple – sont de longues structures linéaires et basses semblables à des coques de navire.

Dans la villa Busk, le navire s'est en quelque sorte échoué sur un affleurement rocheux dominant le fjord d'Oslo. Fehn adore les bateaux en bois dont il fait des croquis de manière obsessionnelle, de sorte que la métaphore ne semble pas déplacée, bien qu'il ne faille pas la pousser trop loin. Le mur plein en béton qui ancre la structure aux rochers, dont il épouse les irrégularités tel un rempart de château, est tout sauf léger et flottable. Et puis il y a la tour de trois étages, carrée en plan, accompagnée d'un escalier en colimaçon dans une tourelle d'angle, qui semble venir d'un tout autre récit – d'un conte de fées, peut-être. C'est une tour d'où l'on peut contempler l'horizon et rêver de voyages au long cours.

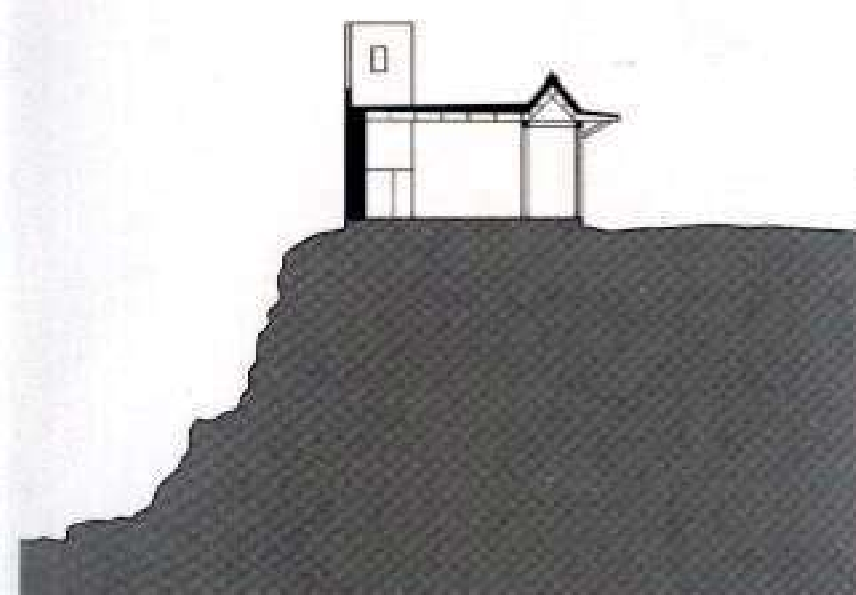
Fehn lui-même a parlé de la tour en ces termes et ce n'est pas par hasard si elle abrite les chambres des enfants, avec, à son sommet, un cabinet de travail ou salle de jeux dans un belvédère vitré. La maison tout entière est une inscription primitive dans le paysage, un trait vertical et horizontal, une figure debout et couchée. Elle relie la terre et le ciel, dialogue avec l'horizon, raconte une histoire de départs et de retours au pays natal. Il vaut la peine de noter, même si c'est un peu gratuit, que Christian Norberg Schulz, qui a élaboré une théorie architecturale à partir des écrits du philosophe existentialiste Martin Heidegger, était l'ami et le compatriote de Fehn. La villa Busk aurait plu à Heidegger.

Le plan de la principale partie de la maison est simple, horizontal, les espaces domestiques étant alignés sur un côté d'un couloir, lequel constitue un espace presque extérieur dont l'un des murs est vitré et le sol pavé en pierre. Un petit toit à double pente, supporté par des poteaux en bois, couvre le couloir comme s'il s'agissait d'un bâtiment indépendant et, en effet, à son extrémité sud-ouest, il s'affranchit pour s'étendre sur deux travées sous la forme d'un porche ouvert. La bande entre le couloir et le mur en béton est découpée en zones fonctionnelles conventionnelles – hall d'entrée, salle de séjour, cuisine, salle à manger, chambre – mais il y a aussi une piscine intérieure à l'extrémité nord-est et, au milieu, une cour intérieure qui ressemble à une pièce sans toit. À l'extrémité sud-ouest, le plancher s'élève soudain d'un demi-étage pour se transformer en une plateforme rocheuse naturelle. Rien dans le plan, à part les dix marches du couloir, ne signale ce dénivellement violent, aucun renfoncement ni articulation. On dirait que tout le bâtiment a été replié de force sur lui-même pour épouser la forme du terrain. Toutefois, cela est logique sur le plan spatial car la salle de séjour est ainsi hissée au-dessus des activités de l'entrée et de la cuisine. Dans l'angle extérieur de la salle de séjour, il y a un âtre magnifique semblable à un cube ouvert d'où s'élève une grosse cheminée rectangulaire. Une autre volée de marches, cachée au regard derrière la cuisine, conduit à un studio d'enregistrement en sous-sol sous la cour intérieure.

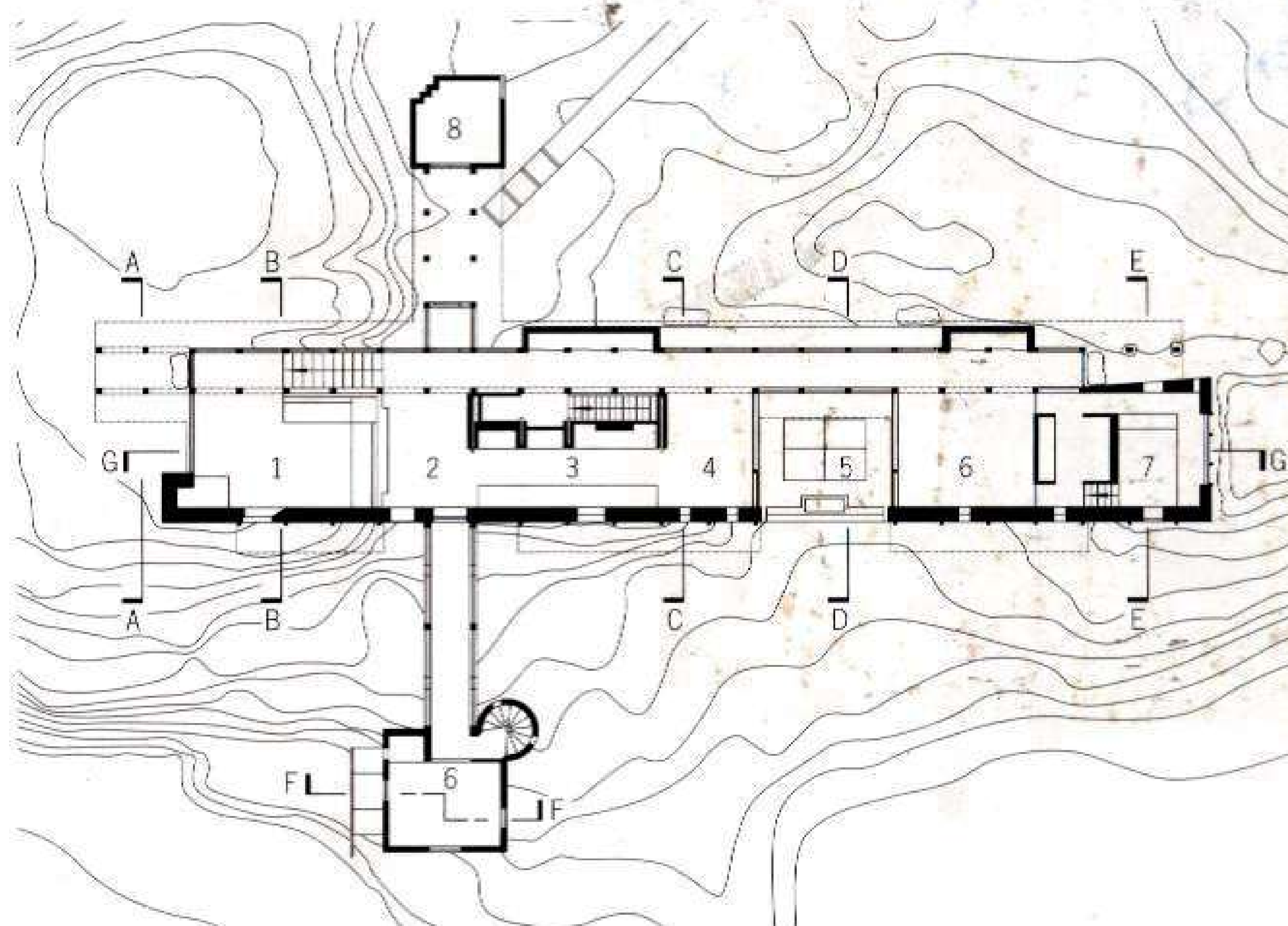
Toutefois, ce qui confère à la maison une dimension spatiale supplémentaire, c'est l'axe transversal créé par la tour sur le côté sud-est et par le porche avec son espace de rangement cubique sur le côté nord-ouest. On peut traverser tout droit la maison depuis l'entrée principale et, par le hall et la passerelle en verre, arriver jusqu'à la tour des enfants, descendre l'escalier en colimaçon, sortir et suivre le sentier jusqu'à la rive du fjord où l'on prend le bateau.



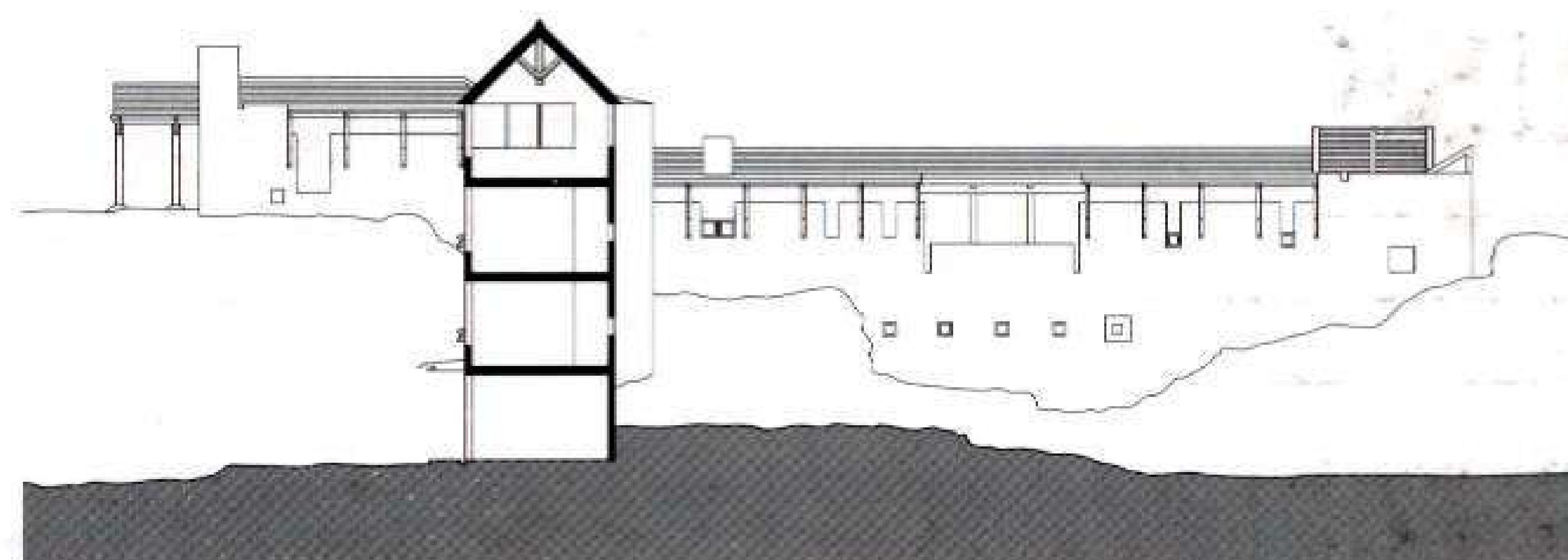
1



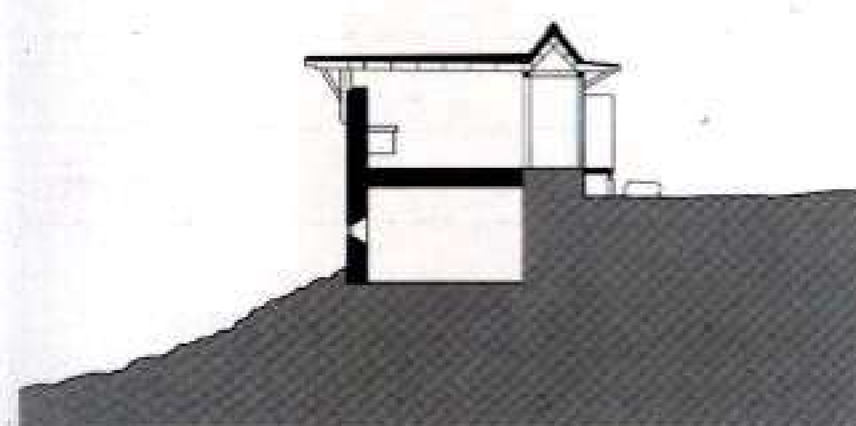
2



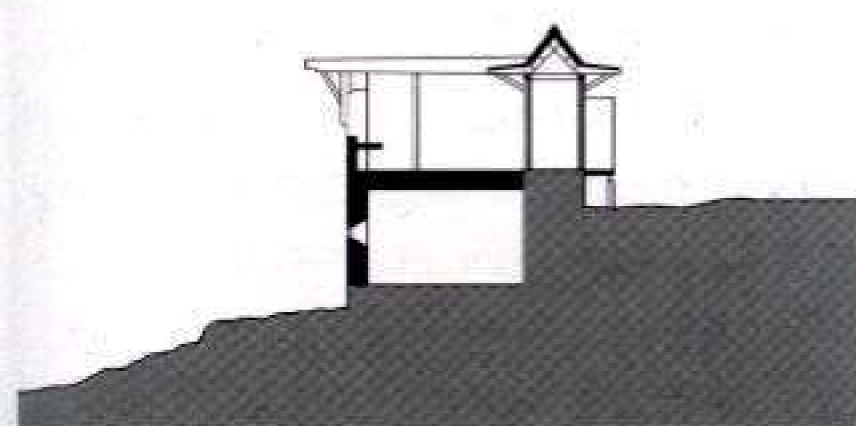
3



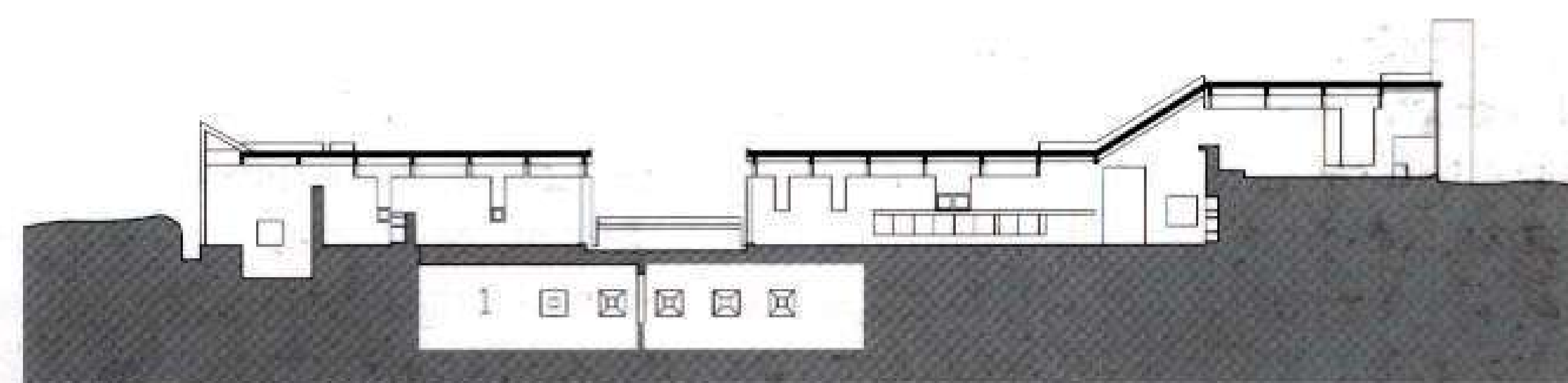
5



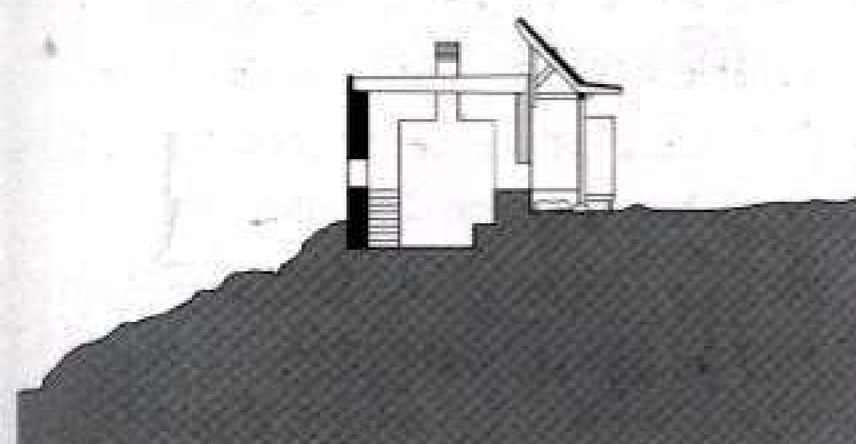
4



6

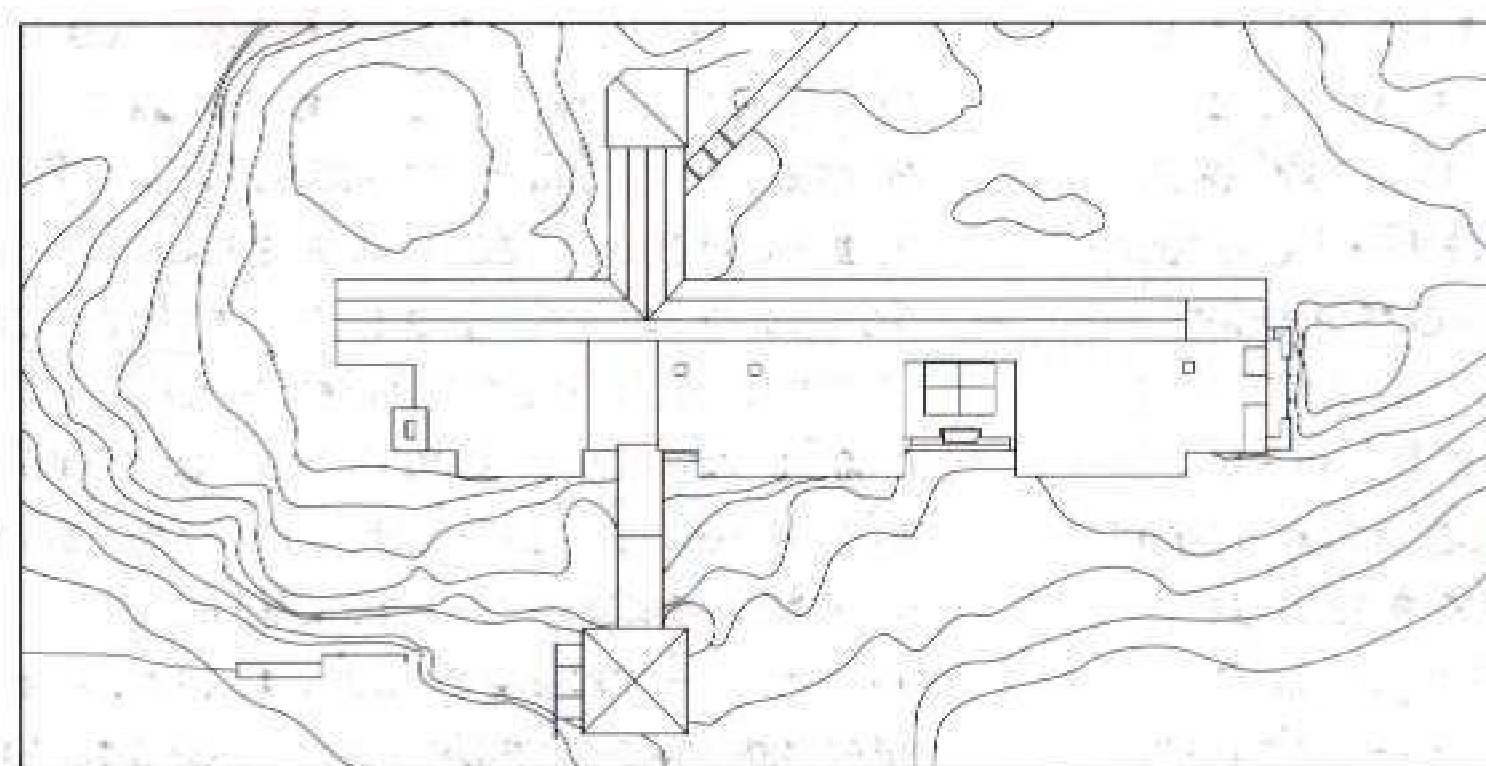


7



8

0 5 10 m



9

1 Coupe A-A

2 Coupe B-B

3 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle de séjour
2 Hall
3 Cuisine
4 Salle à manger
5 Cour intérieure
6 Chambres
7 Piscine
8 Espace de rangement

4 Coupe C-C

5 Coupe F-F

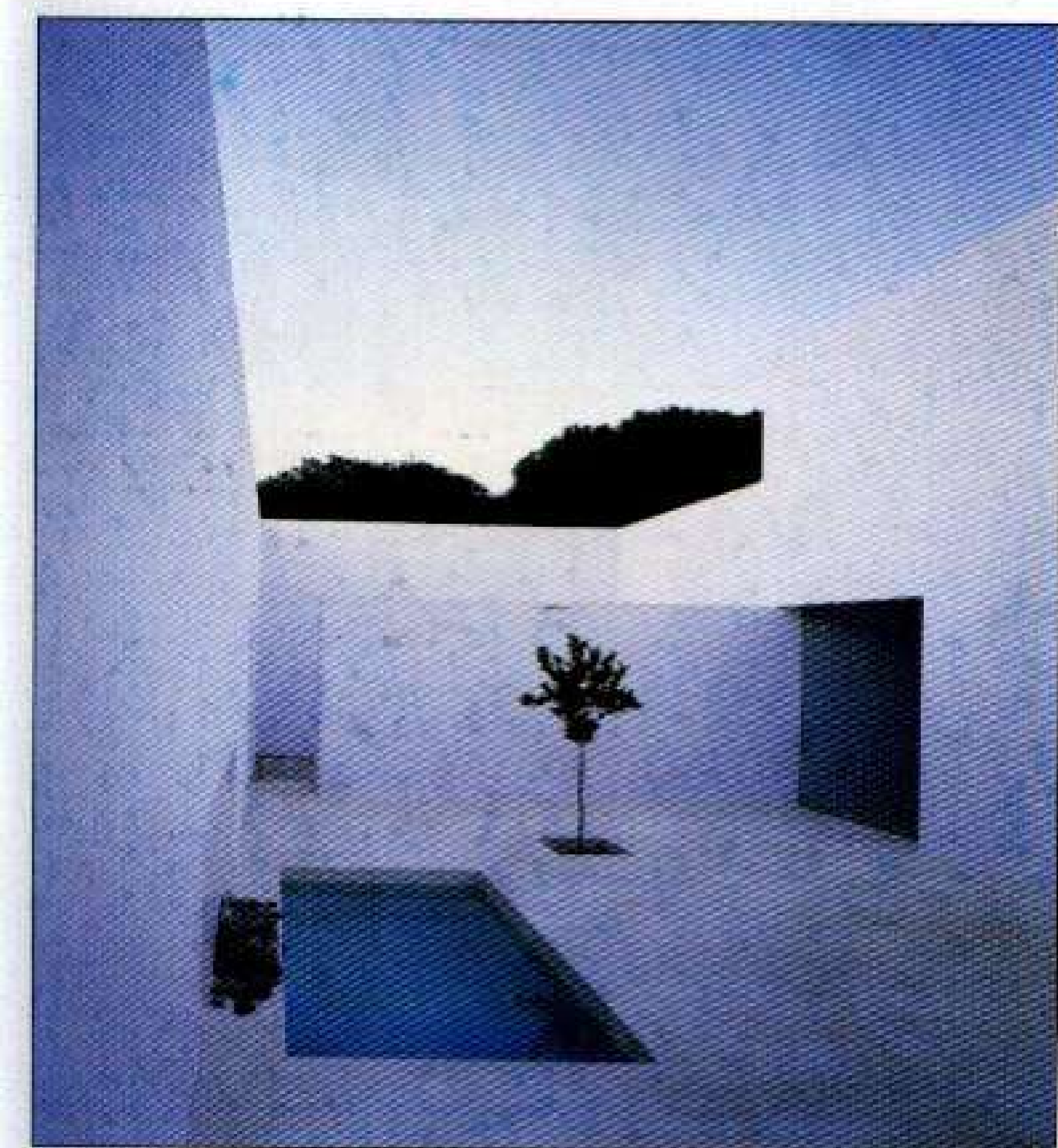
6 Coupe D-D

7 Coupe G-G

1 Studio d'enregistrement

8 Coupe E-E

9 Plan de masse



Casa Gaspar

Alberto Campo Baeza, né en 1946

Zahora, Cadix, Espagne, 1991

Alberto Campo Baeza est un puriste, mais pas au sens où l'était Le Corbusier. Les tableaux puristes de ce dernier contiennent des objets ordinaires tels des tables, des livres et des bouteilles de vin. De même, ses bâtiments font place aux instruments de la vie quotidienne et les célèbrent, qu'il s'agisse d'ustensiles de cuisine ou de voitures. Le purisme de Campo Baeza est d'un autre ordre. Ses bâtiments semblent vouloir tourner le dos à la vie quotidienne. Ils refusent même de tenir compte du paysage environnant et des bâtiments voisins.

Pour Campo Baeza, les choses importantes sont celles qui sont omniprésentes, inévitables et immatérielles – à savoir la gravitation, la lumière, l'espace et le temps. Il écrit dans son livre *La Idea Construida* : « La gravitation construit l'espace ; la lumière construit le temps, lui donne du sens. Ce qui importe essentiellement à l'architecture c'est la maîtrise de la gravitation et la relation à la lumière. » Selon le point de vue que l'on adopte, ces propos sont profonds ou d'une évidence aveuglante, mais ils ont au moins l'avantage de la simplicité, à l'instar d'un autre mot d'ordre de Campo Baeza, adapté de Mies van der Rohe : « Plus avec moins. »

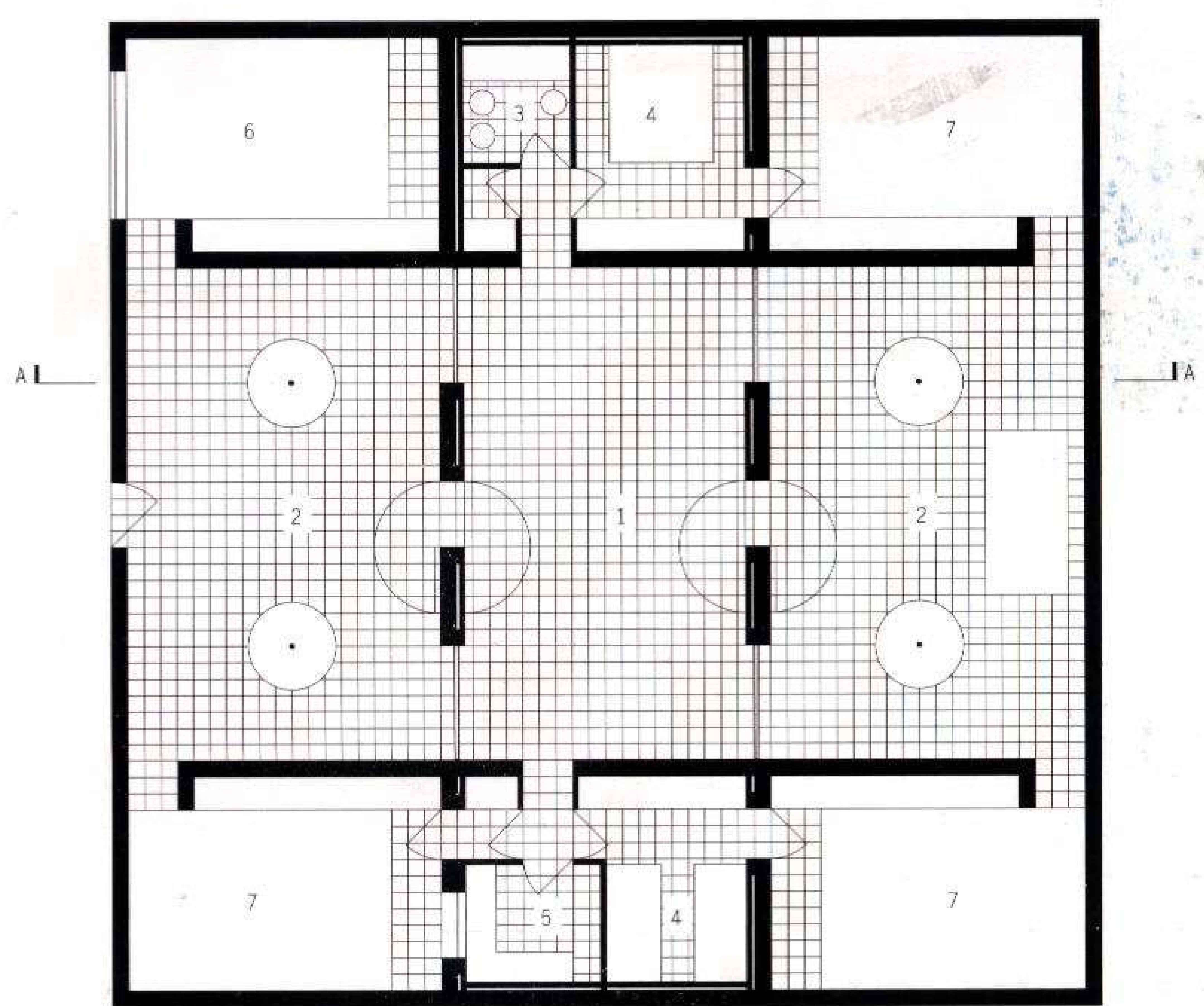
La Casa Gaspar illustre parfaitement ces principes. Elle est introspective à l'extrême. Presque tout contact avec le monde extérieur est empêché par un mur de trois mètres cinquante de hauteur. Cela n'aurait rien d'étonnant si la maison se trouvait dans une ville mais elle est au milieu d'une orangeraie. Ce n'est pas le genre d'environnement dont a généralement envie de se couper. Mais le client tenait plus que tout à l'intimité et sympathisait donc avec les instincts architecturaux de Campo Baeza.

La géométrie abstraite de la maison accentue la séparation de cette dernière avec son environnement. Le mur de trois mètres cinquante forme une enceinte parfaitement carrée, telle une figure platonicienne tombée du ciel. Le carré est divisé en trois bandes égales par deux autres murs de trois mètres cinquante et seule la bande centrale est couverte d'un toit. Deux murs moins élevés divisent le carré dans l'autre sens, cette fois en bandes inégales selon une proportion 1/2/1. Les murs de séparation forment donc une croix dans un carré.

Au-dessus de l'intersection rectangulaire de la croix, le toit est surélevé à une hauteur de quatre mètres cinquante pour former la salle de séjour principale. Deux chambres, une cuisine et une salle de bain occupent les parties plus basses à chaque extrémité, chacune de ces pièces, sauf la salle de bain, ouvrant sur un patio d'angle privatif. Le « patio » près de la salle de bain est le garage. Cela laisse un grand patio rectangulaire de chaque côté de la salle de séjour, à l'est et à l'ouest.

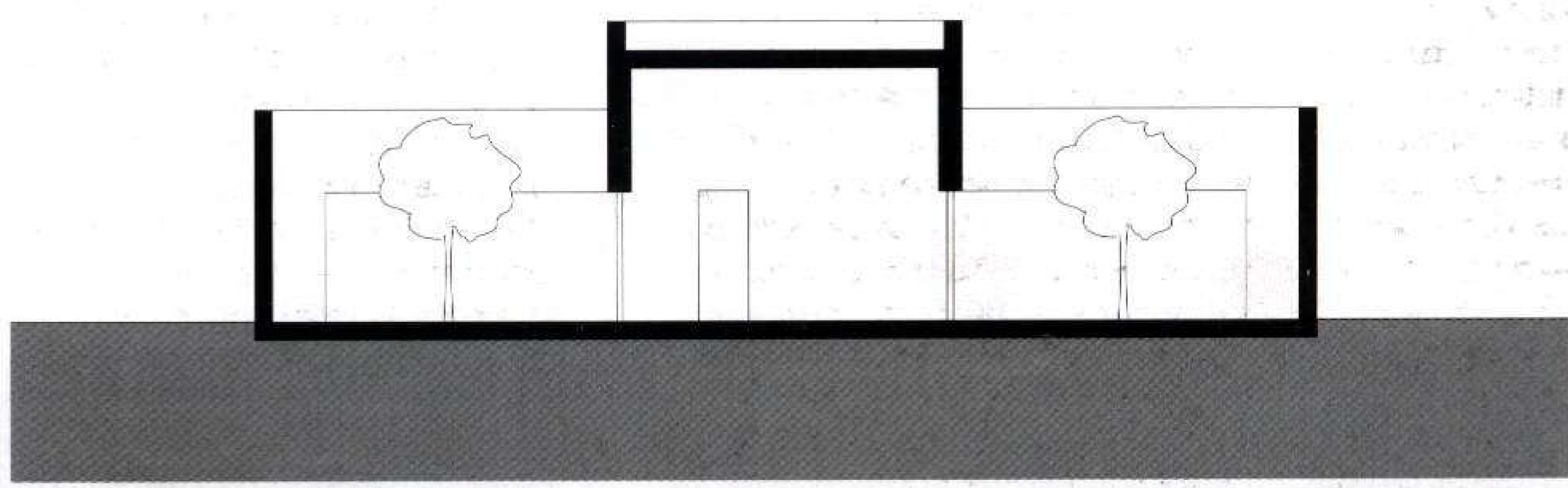
En tant que tel, ce plan est parfaitement logique et fonctionne bien mais ses symétries rigides semblent davantage découler d'un jeu géométrique que d'une prise en considération de l'usage humain. La maison n'est cependant pas dépourvue d'attrait sensuel. Loin s'en faut. Campo Baeza rehausse la sensation de l'espace pur en peignant tout en blanc et en gommant toute trace de bâti. Par exemple, les quatre fenêtres de la salle de séjour se réduisent à quatre vitres sans châssis, installées dans des ouvertures carrées et nues. Leur emplacement dans les angles de la pièce, de manière que les murs du patio traversent le verre pour devenir les murs de la salle de séjour, est un coup de maître.

Mais ce à quoi vise cette simplification, c'est d'attirer l'attention sur la lumière. Dans d'autres maisons de Campo Baeza, telle la maison Turegano (1988), la lumière directe du soleil sert à animer et à unifier l'espace. Ici, elle est réfléchie sur les murs et le pavement des patios. Elle change constamment durant la journée mais demeure toujours subtile et un peu mystérieuse, comme si elle n'était pas de ce monde.

1


1 Plan du rez-de-chaussée

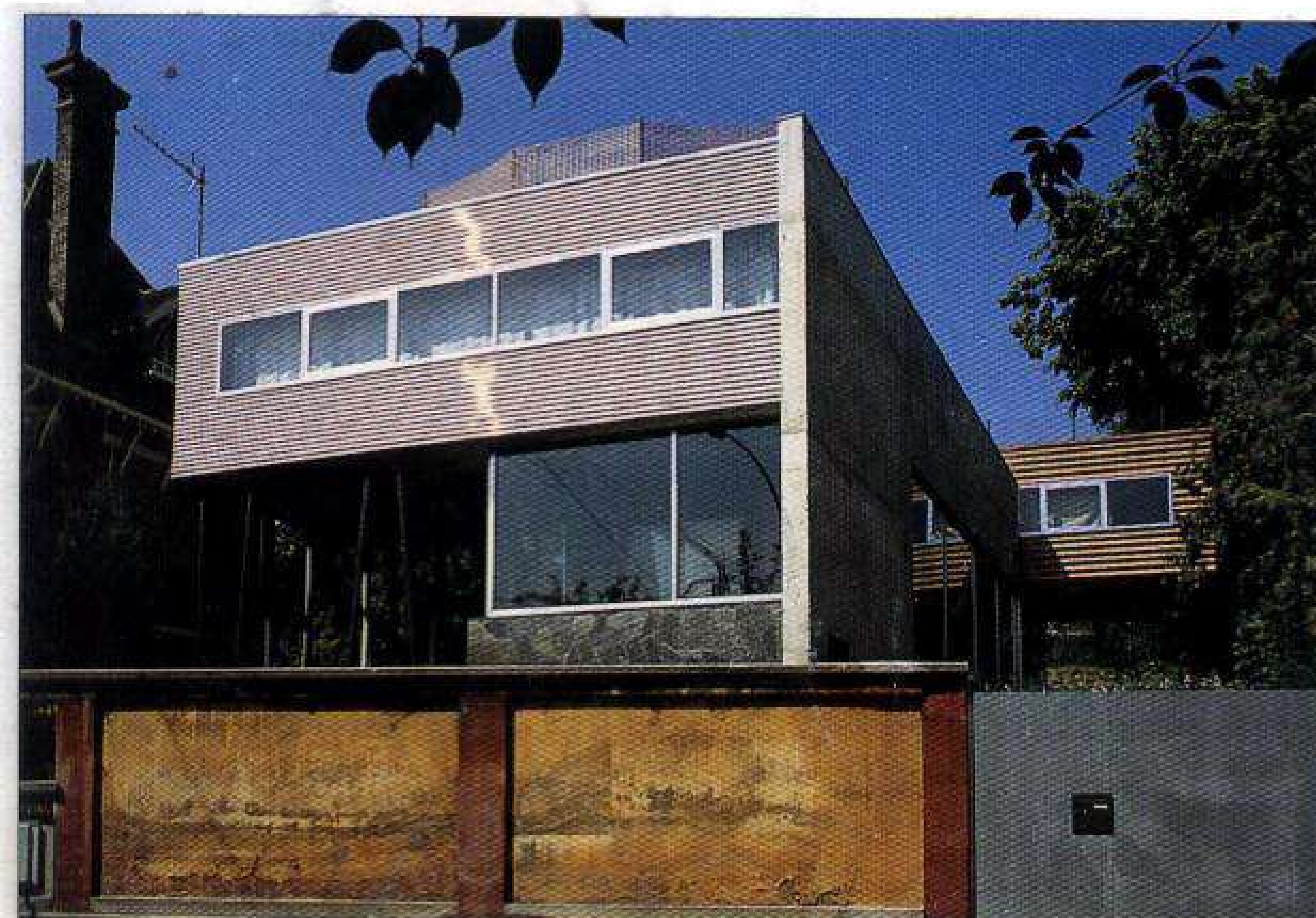
1 Salle de séjour
2 Patios
3 Salle de bain
4 Chambres
5 Cuisine
6 Garage
7 Patios

2


2 Coupe A-A



0 5 10 m



Villa Dall'Ava

Rem Koolhaas, né en 1944

Saint-Cloud, France, 1991

« Il s'agit de son rapport à ses voisines, à son contexte… Ce n'est pas un objet. » Ces déclarations figurent parmi les notes imprimées, comme griffonnées au stylo à bille, sur les plans de la villa Dall'Ava publiés dans le livre de Rem Koolhaas et Bruce Mau, *S,M,L,XL*. Une telle sensibilité apparente n'est pas sans ironie étant donné que la construction de la maison fut retardée par les objections des voisins qui ne purent être rejetées que grâce à un arrêt de la Cour de cassation. Néanmoins, un examen attentif des plans montrera que les déclarations sont fondées pour l'essentiel, surtout si par « voisines » on entend les deux villas de Le Corbusier toutes proches et la tour Eiffel, nettement visible à l'horizon vers l'est.

Le site est un jardin clos à Saint-Cloud. Il descend en pente raide jusqu'à la rue et est flanqué de deux maisons indépendantes, dont l'une est plus en retrait que l'autre. On comprend alors immédiatement pour quelle raison le plan de la villa forme à peu près un S dont l'une des ailes avance pour être dans l'alignement de la maison qui occupe le côté sud et l'autre recule comme pour reconnaître l'existence de l'autre voisin, les deux ailes étant reliées par un bloc de liaison. Mais cet agencement prend aussi en compte la vue que l'on a de la villa, le décrochement faisant en sorte que de l'aile arrière, qui abrite la chambre principale, on peut voir au-delà de l'aile avant, qui abrite l'appartement de la fille de la famille. Le problème posé par la pente est lui aussi réglé simplement. Le plus bas des deux étages est au niveau du sol sur le devant et au niveau du sous-sol à l'arrière. Il contient le hall d'entrée, les espaces de service, une bibliothèque ainsi qu'un atelier et, lorsqu'il émerge du sol, il est revêtu d'une pierre noire brute pour indiquer qu'il est essentiellement une infrastructure. L'étage médian contient la salle à manger, la salle de séjour ainsi que la cuisine, et ses murs sont presque entièrement en verre de sorte que, visuellement parlant, il fait partie du jardin. Les chambres sont à l'étage supérieur, à chaque extrémité de la piscine.

Celle-ci occupe l'étage supérieur du bloc de liaison et n'est accessible que par le toit. À cet endroit, la conception semble se compliquer. Poser le poids énorme d'une piscine sur le toit d'une salle de séjour aux murs en verre est un solécisme architectural. Mais cela est typique de Koolhaas et de l'OMA (Office for Metropolitan Architecture) qui adorent enfreindre toute règle, réinventer toute forme traditionnelle, rejeter toute convention. La piscine est supportée en réalité par une rangée d'épais poteaux dissimulés par le mur en bois de l'espace de rangement qui sépare la salle de séjour de la longue rampe. Celle-ci, qui relie directement l'entrée aux principaux espaces de vie commune à l'arrière, est peut-être un clin d'œil aux maisons de Le Corbusier toutes proches – un signe que cette maison est censée être aussi nouvelle et différente que la villa Stein-de Monzie (voir p. 54-55) et la villa Savoye (voir p. 80-81) le furent en leur temps.

Il y a beaucoup d'autres détails étranges. La chambre de la fille, par exemple, est supportée par un faisceau de minces poteaux disposés en biais et au hasard les uns par rapport aux autres, chose d'autant plus étrange qu'un tel support ne semble pas requis pour la chambre des parents. Les matériaux sont eux aussi inhabituels, souvent grossiers et de qualité inférieure, tels les panneaux de plastique translucide qui forment le mur intérieur de la cuisine et ceux en tôle ondulée qui servent de revêtement aux deux chambres. De telles choses ne nous surprennent plus de la part de l'OMA mais, en 1991, elles étaient nouvelles, dérangeantes et enthousiasmantes.

1 Plan du toit-terrasse

1 Piscine

2 Plan du deuxième étage

1 Chambres

3 Plan du premier étage

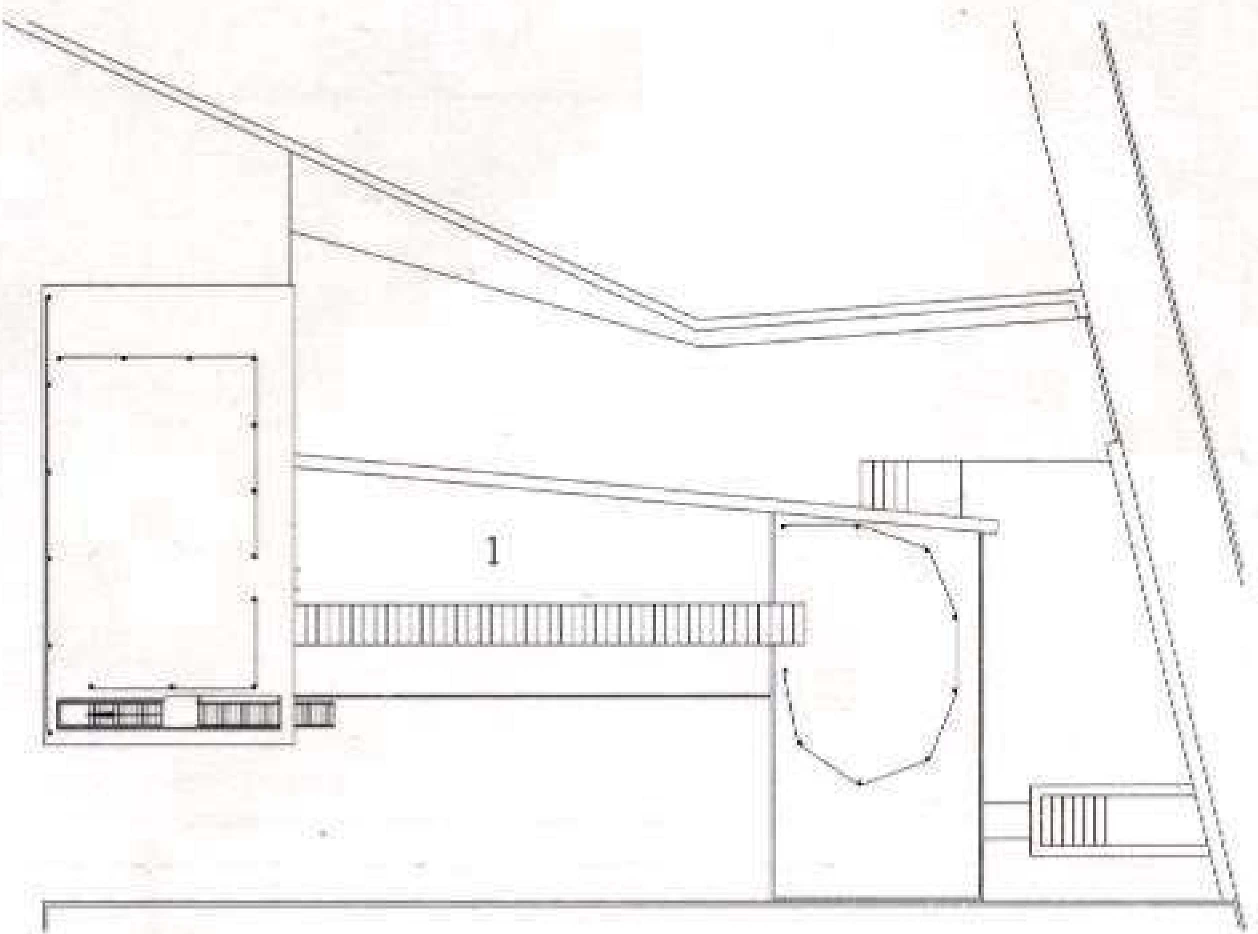
1 Salle de séjour
2 Cuisine
3 Salle à manger
4 Vide

4 Plan du rez-de-chaussée

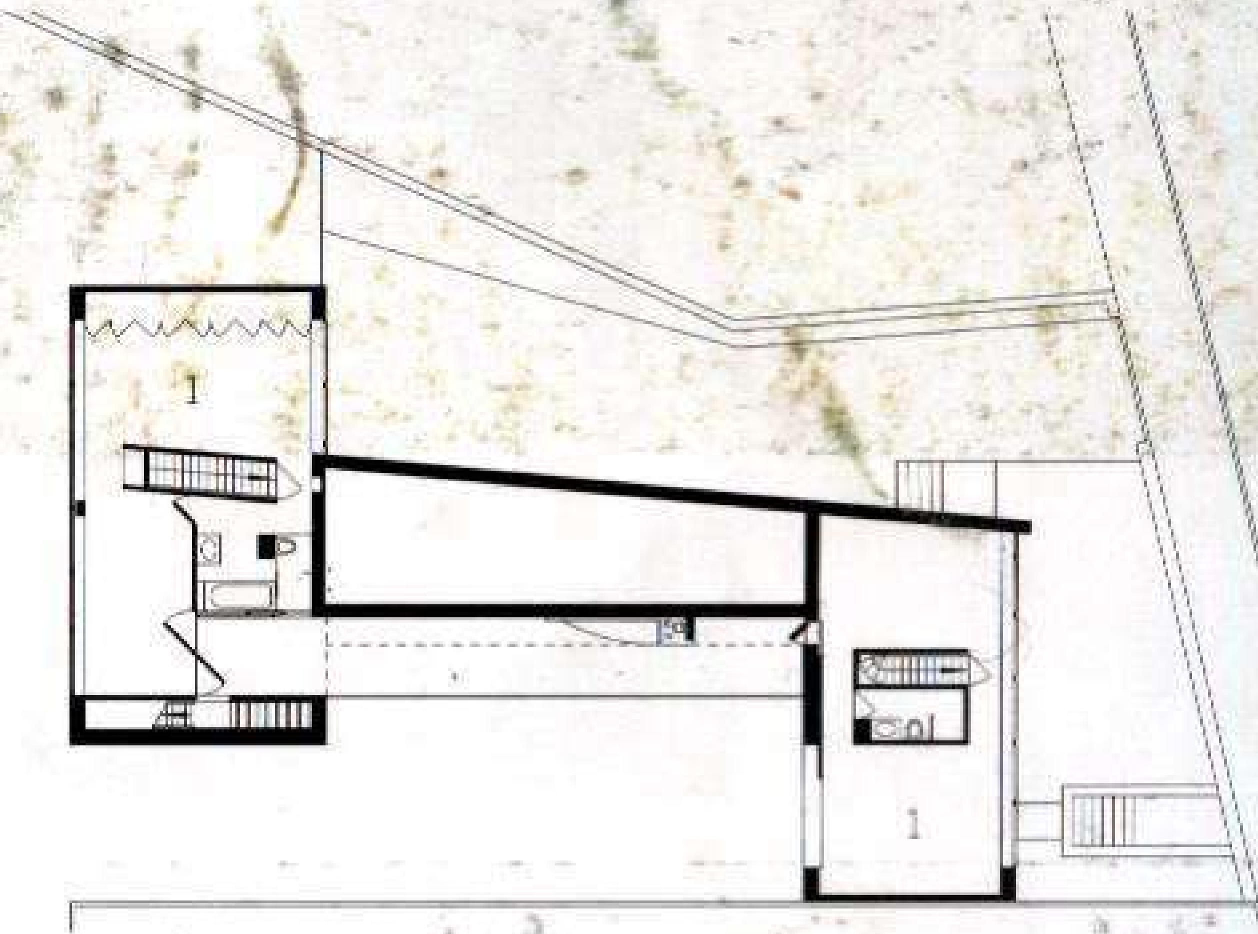
1 Entrée
2 Local technique
3 Atelier
4 Garage

5 Coupe A-A

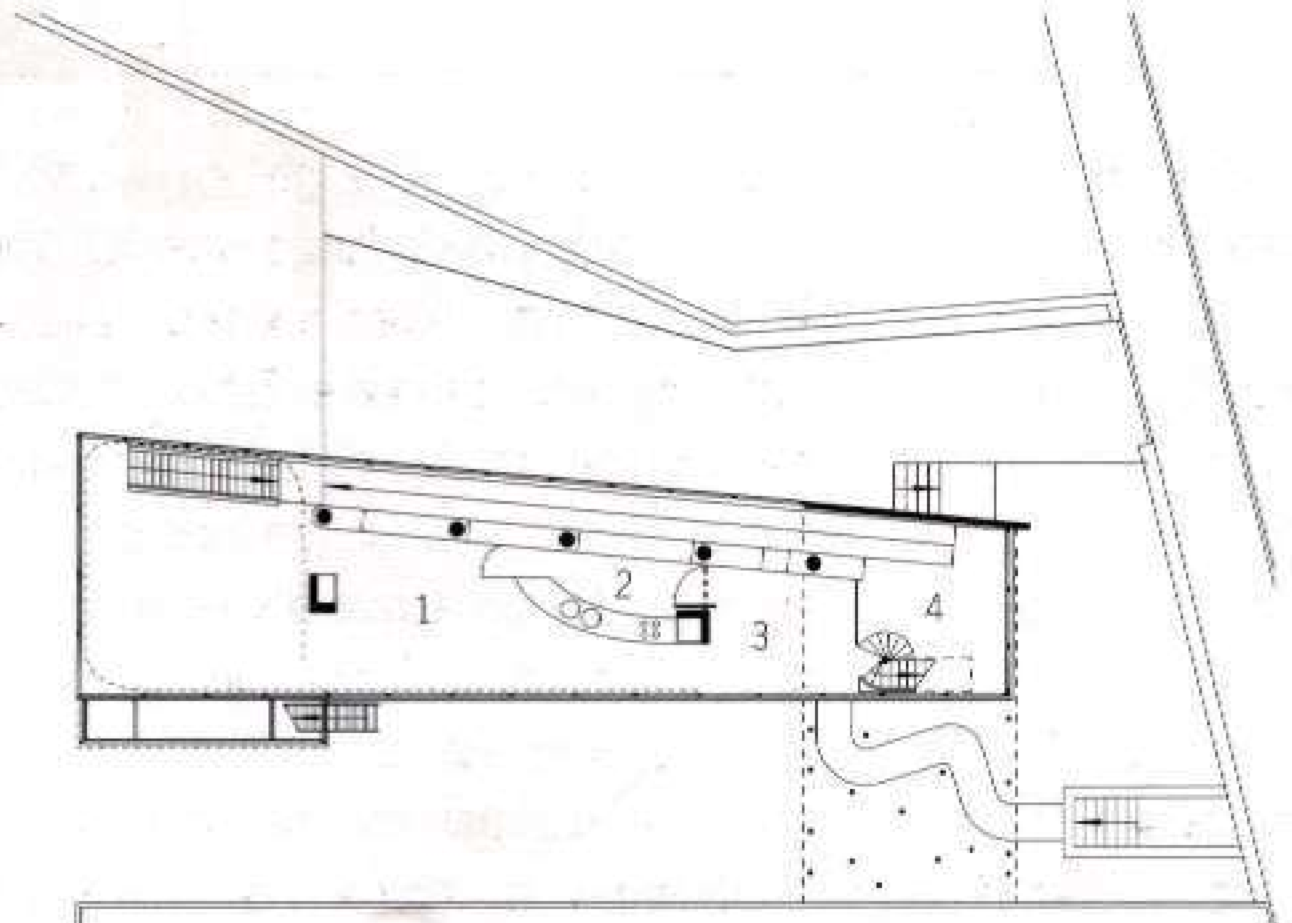
6 Coupe B-B



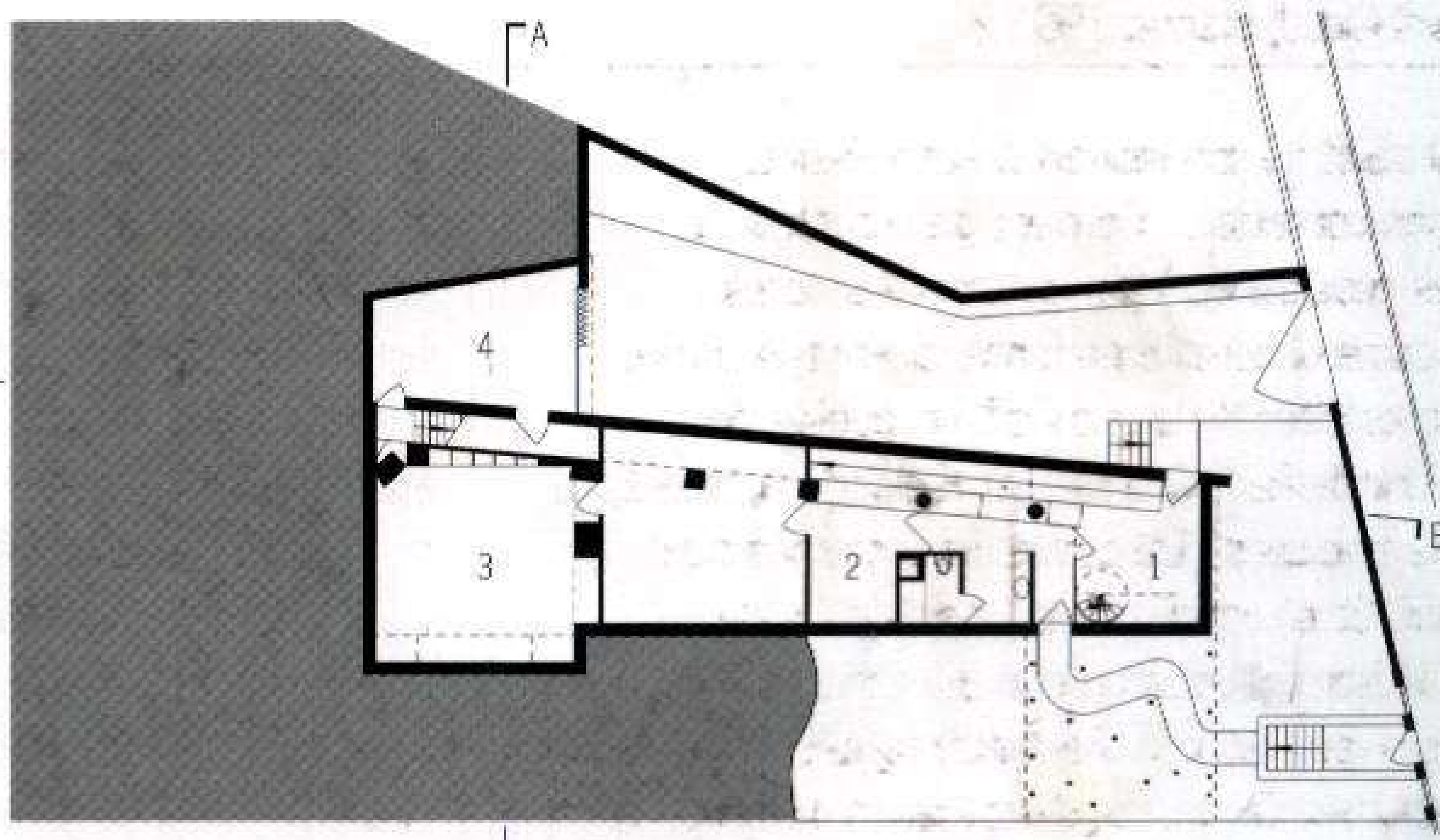
1



2



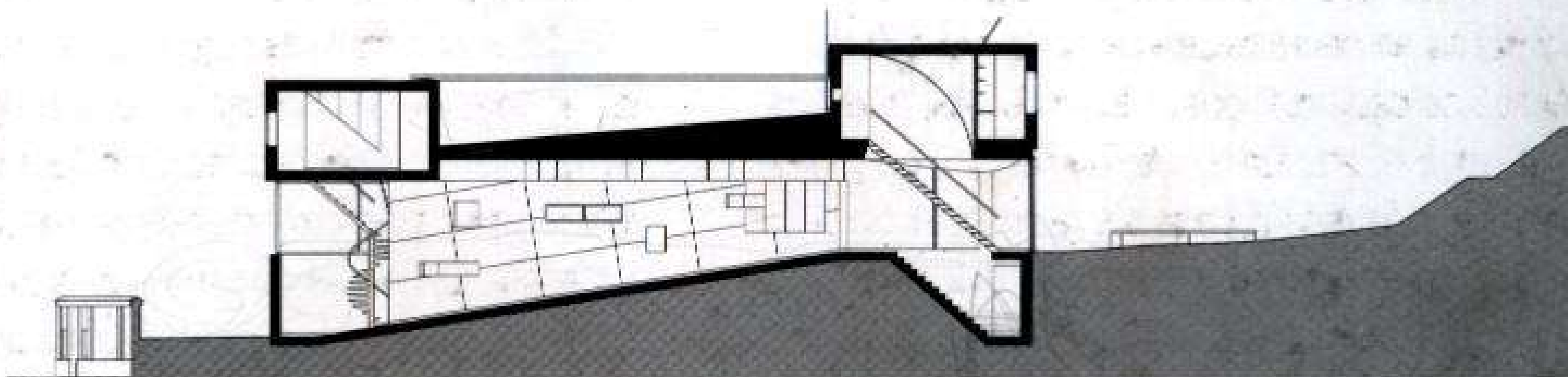
3



4

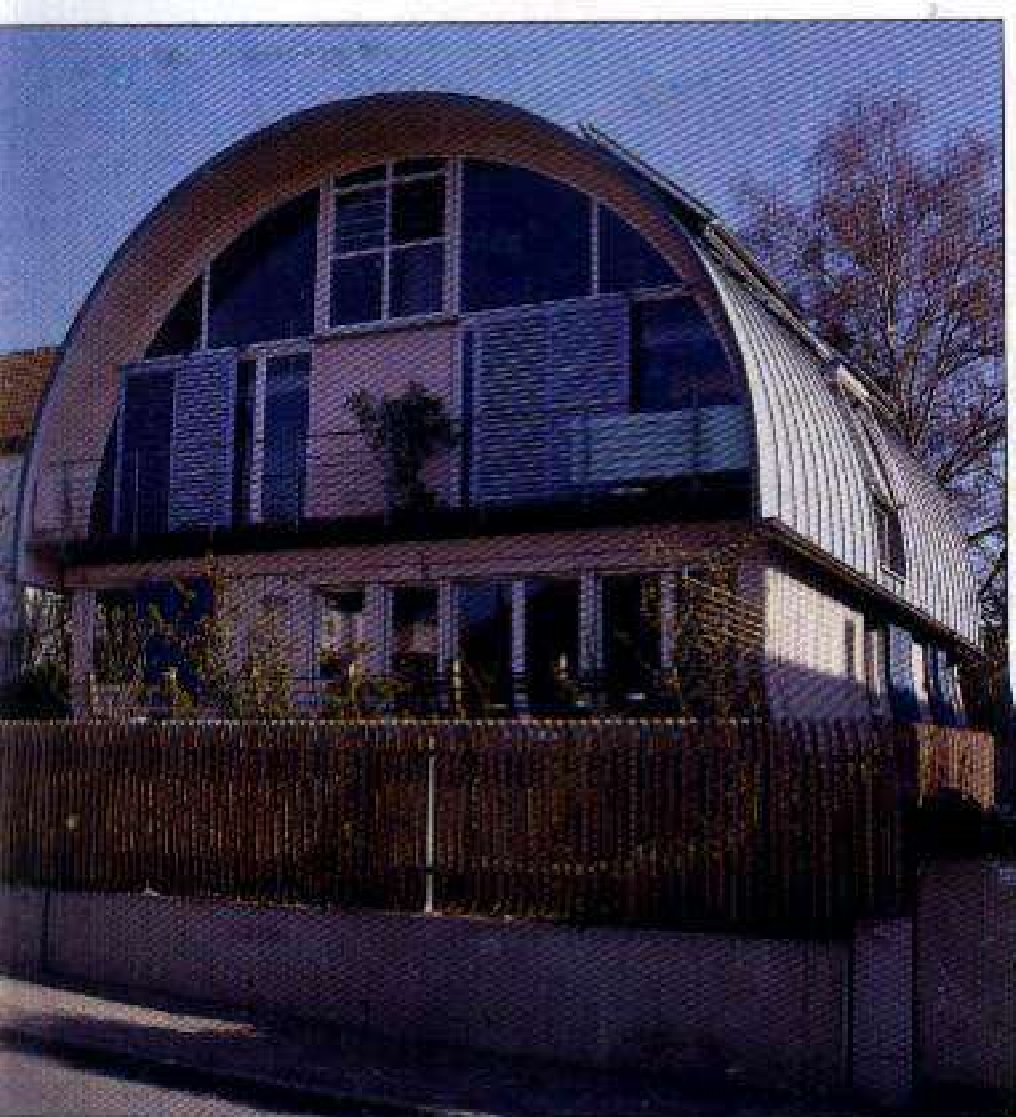


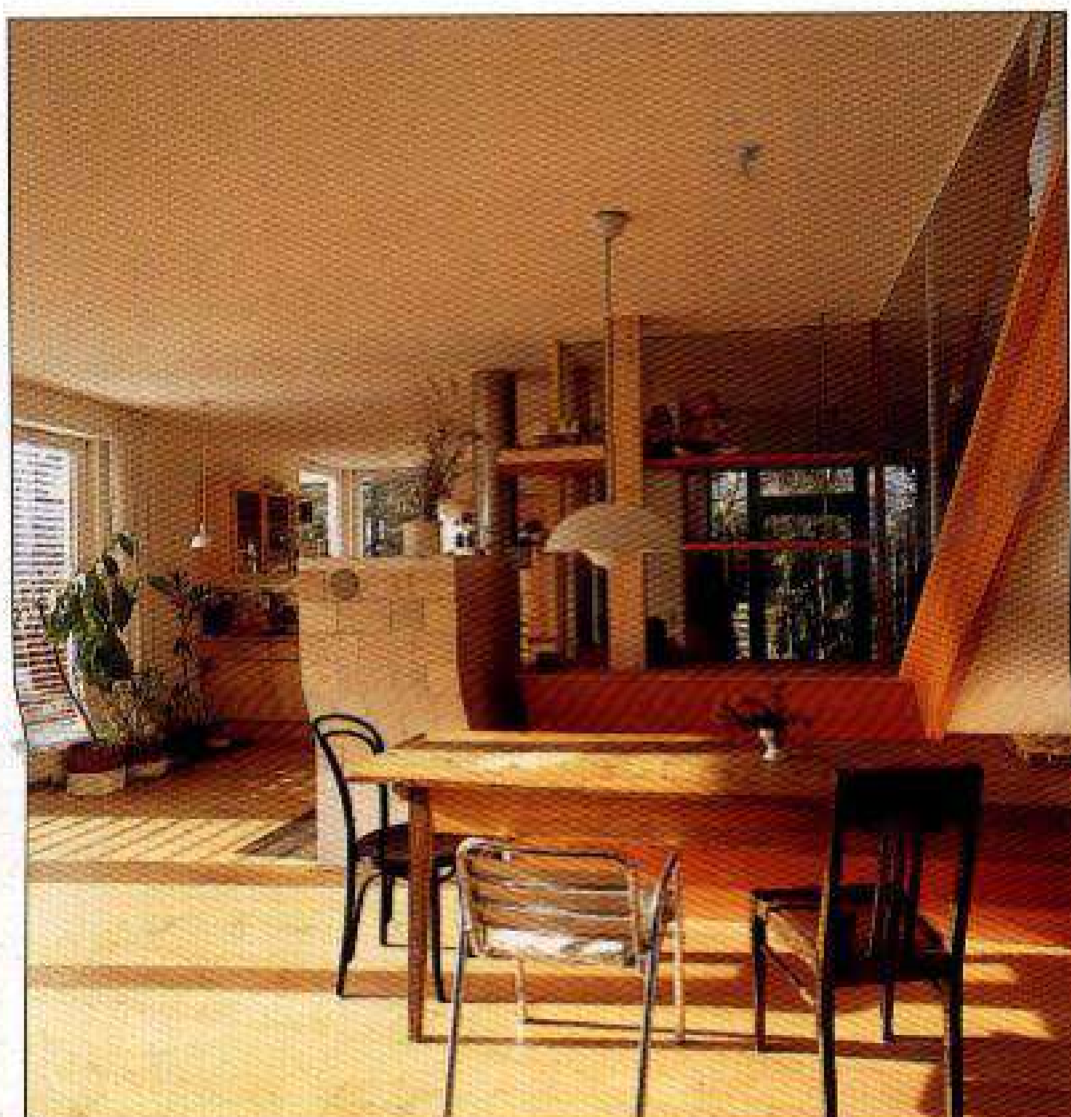
5



6

0 5 10 m





Maison Charlotte

Günter Behnisch, né en 1922

Stuttgart, Allemagne, 1993

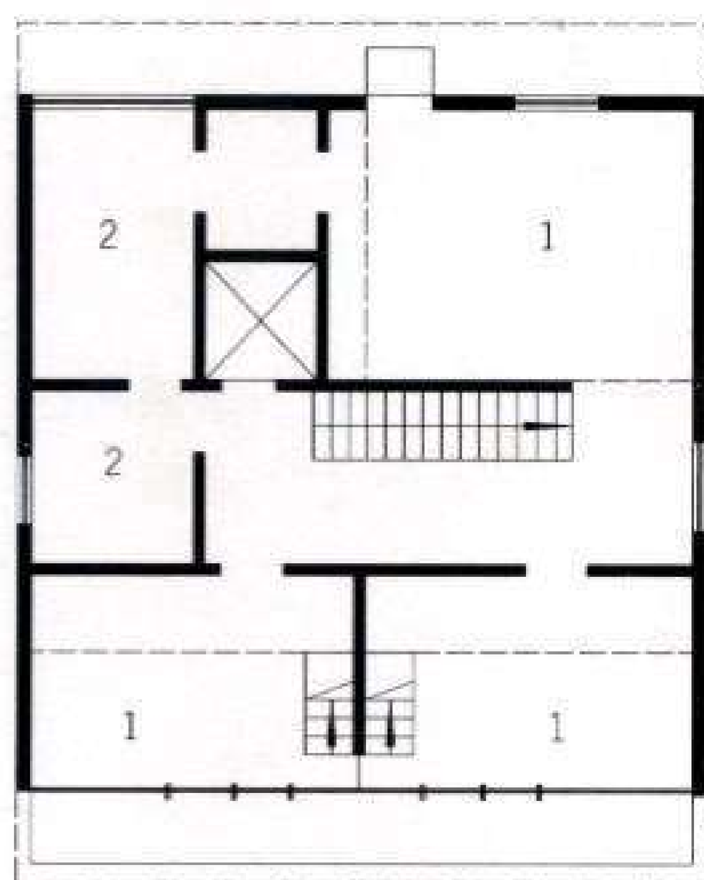
Jusqu'à la chute du mur de Berlin, en 1989, et aux querelles de style qui s'ensuivirent à propos de l'aménagement de la « nouvelle » capitale, le cabinet Behnisch & Partners dominait l'aile progressiste et moderniste de l'architecture d'Allemagne de l'Ouest. Ce cabinet conçut surtout des bâtiments publics et sociaux, dont les stades pour les Jeux olympiques de Munich de 1972 et le bâtiment du Parlement fédéral, à Bonn, commandé en 1983 et achevé juste à temps pour devenir superflu. Le cabinet conjugue une sensibilité architectonique reposant sur l'acier et le verre et la tradition « organique » de Häring et Scharoun pour créer une architecture dotée d'une grande liberté spatiale. Dans des bâtiments scolaires des années 1980 et 1990, telle l'École spéciale Albert-Schweitzer à Bad Rappenau (1991), la manière de Behnisch s'est rapprochée du style déconstructiviste qui était apparu ailleurs en Europe et aux États-Unis.

La maison Charlotte n'a cependant rien de déconstructiviste. Conçue pour la fille de Günter Behnisch et les deux fils de cette dernière, elle se trouve dans une rue résidentielle ordinaire de Stuttgart et répond à ce que l'on attend normalement d'une maison individuelle. Sa forme compacte et économique, fondée sur un plan carré, se distingue par un toit semi-circulaire couvert de métal. Le toit n'a pas cette forme pour que la maison ressorte au milieu de ses voisines mais pour la raison opposée : il réduit sa hauteur en rendant les combles utilisables.

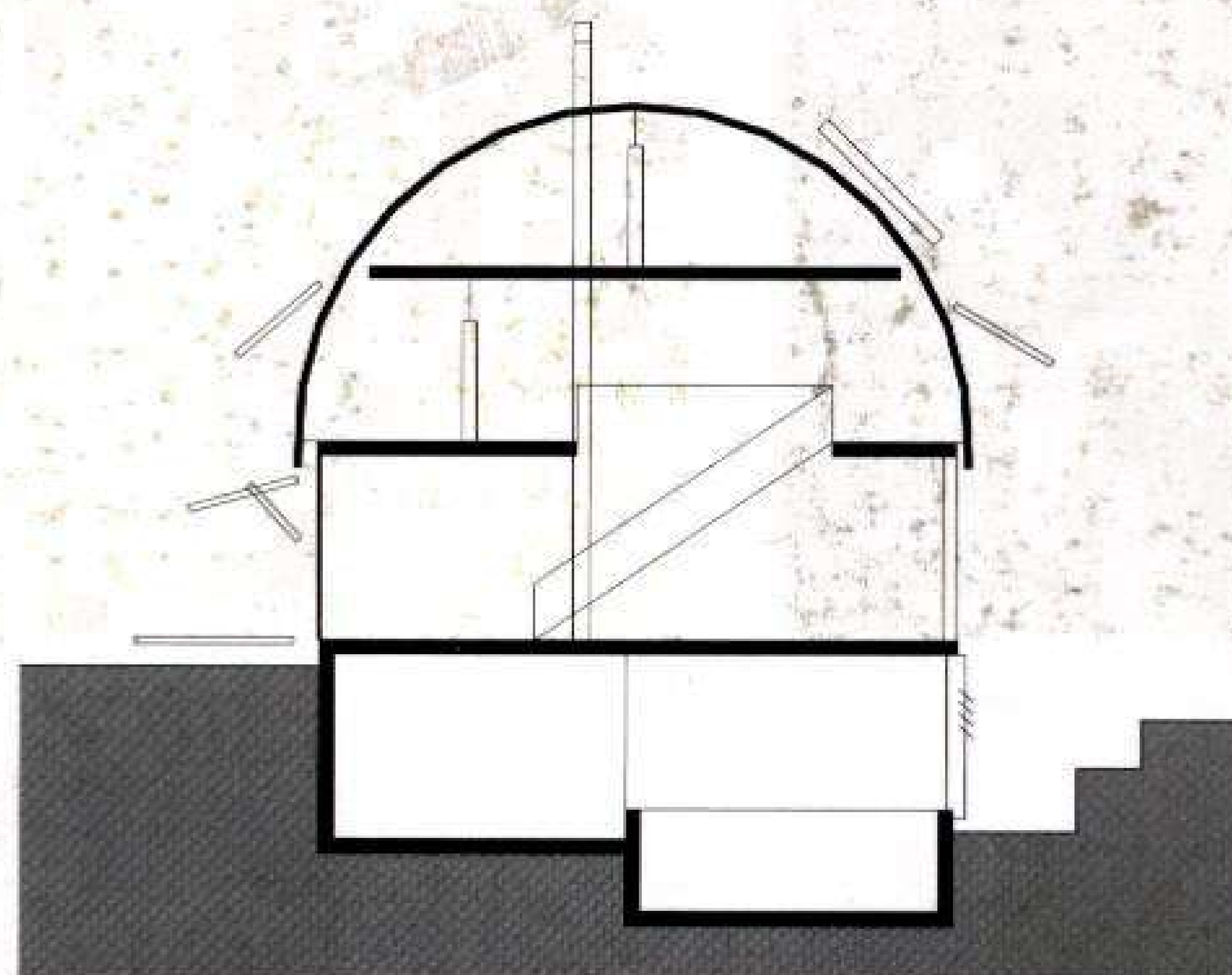
Deux aspects du plan sont inhabituels. Premièrement, l'espace semi-cylindrique du toit, qui contient trois chambres et deux salles de bain, est en double hauteur, avec des plateformes de couchage en hauteur auxquelles on accède par une échelle depuis deux des chambres. Cette partie de la maison fut conçue pour être facilement convertie en un appartement autonome accessible par un escalier extérieur. Ensuite, il y a une piscine et un sauna dans le sous-sol qui ouvre sur une partie du jardin en contrebas. La cliente ayant du mal à marcher, un ascenseur dessert l'étage et les espaces de circulation sont plutôt ouverts et spacieux. Le rez-de-chaussée est dominé par un seul grand espace, exposé au sud, qui contient le hall d'entrée, la salle à manger et la cuisine. Une terrasse s'étend devant la salle à manger, au-dessus du jardin en contrebas, déplaçant l'entrée principale vers le côté ouest de la maison.

Bien qu'on ait qualifié ce bâtiment de maison à « énergie solaire », ses auteurs ont tendance à minimiser l'importance de cet aspect du projet. Pour certains architectes, l'économie d'énergie sert de prétexte à la création de formes insolites, exploitant au maximum les serres, les murs Trombe et les pentes de toit exposés au sud et couverts de panneaux solaires. La maison Charlotte n'est pas de ce type. Elle utilise à la fois les techniques passives et actives d'économie d'énergie mais d'une manière discrète. Il se trouve que la forme courbe du toit permet d'installer des capteurs solaires à l'angle optimal, mais ce n'est pas sa principale raison d'être. Le mur exposé au sud est presque entièrement en verre, favorisant cette fois encore un gain de chaleur solaire passive en hiver, mais rien ne suggère pourtant une serre. Et les persiennes extérieures qui protègent du soleil en été ne sont pas très différentes de volets traditionnels. La façade nord, à l'arrière, est revêtue de bois et percée de petites fenêtres pour réduire la déperdition de chaleur en hiver, mais cette fois encore il n'y a là rien de surprenant ou d'étranger à une architecture domestique.

Par sa forme et son caractère, cette maison n'est pas un bâtiment typique de Behnisch, mais son côté discrètement maîtrisé et pratique la rend digne de figurer au palmarès de ses réalisations.



1

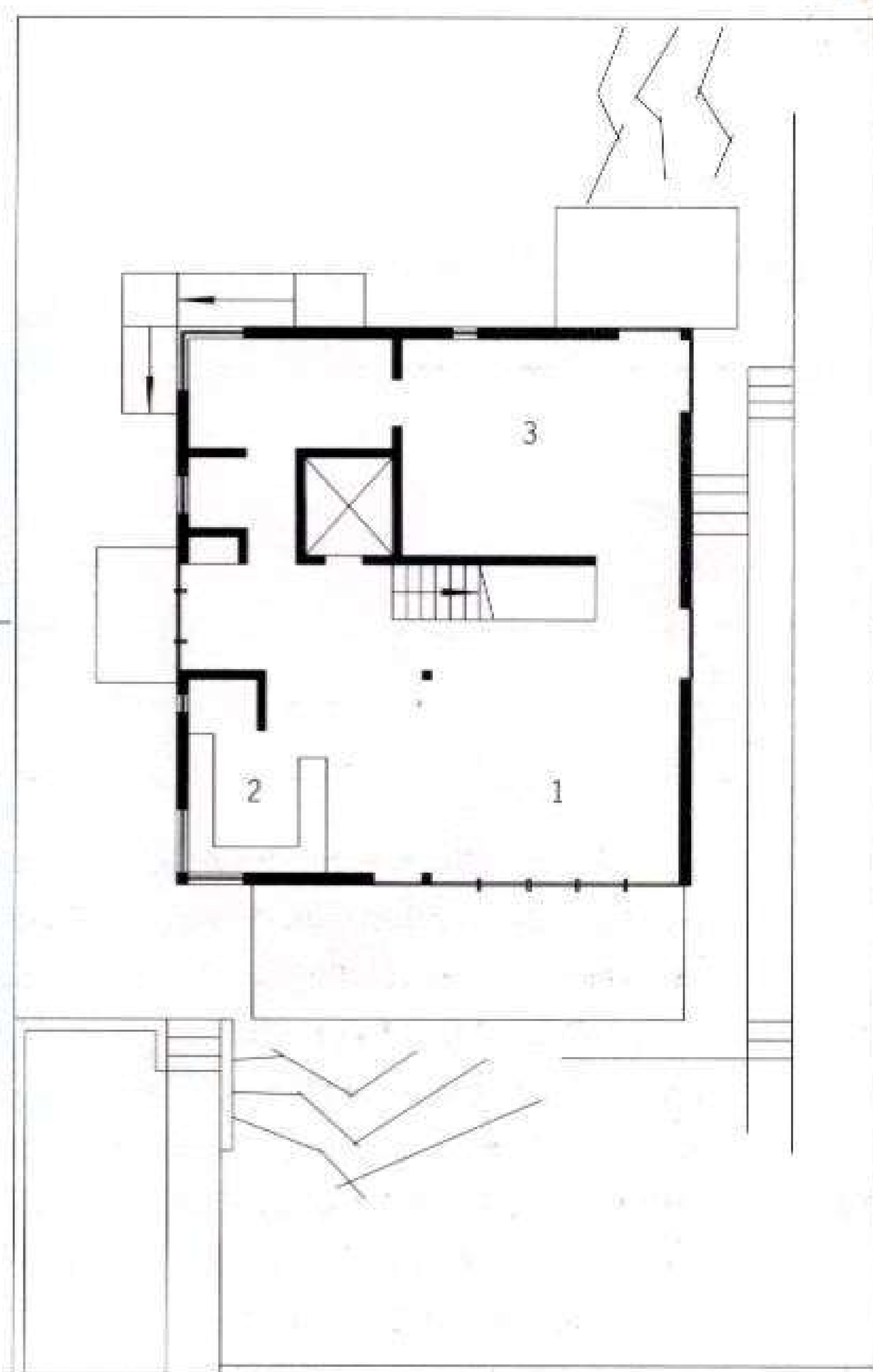


2

1 Plan du premier étage

1 Chambres
2 Salles de bain

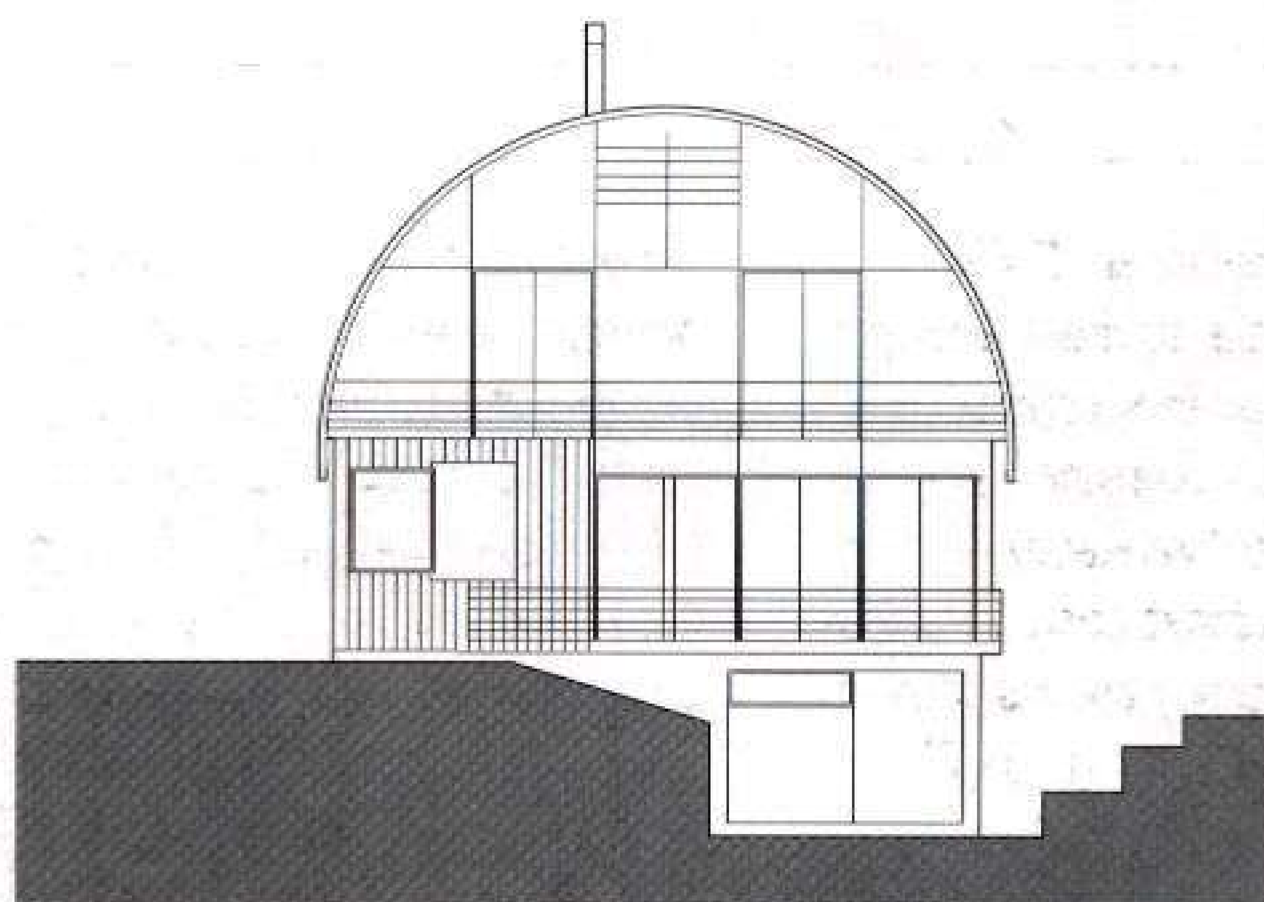
2 Coupe A-A



3

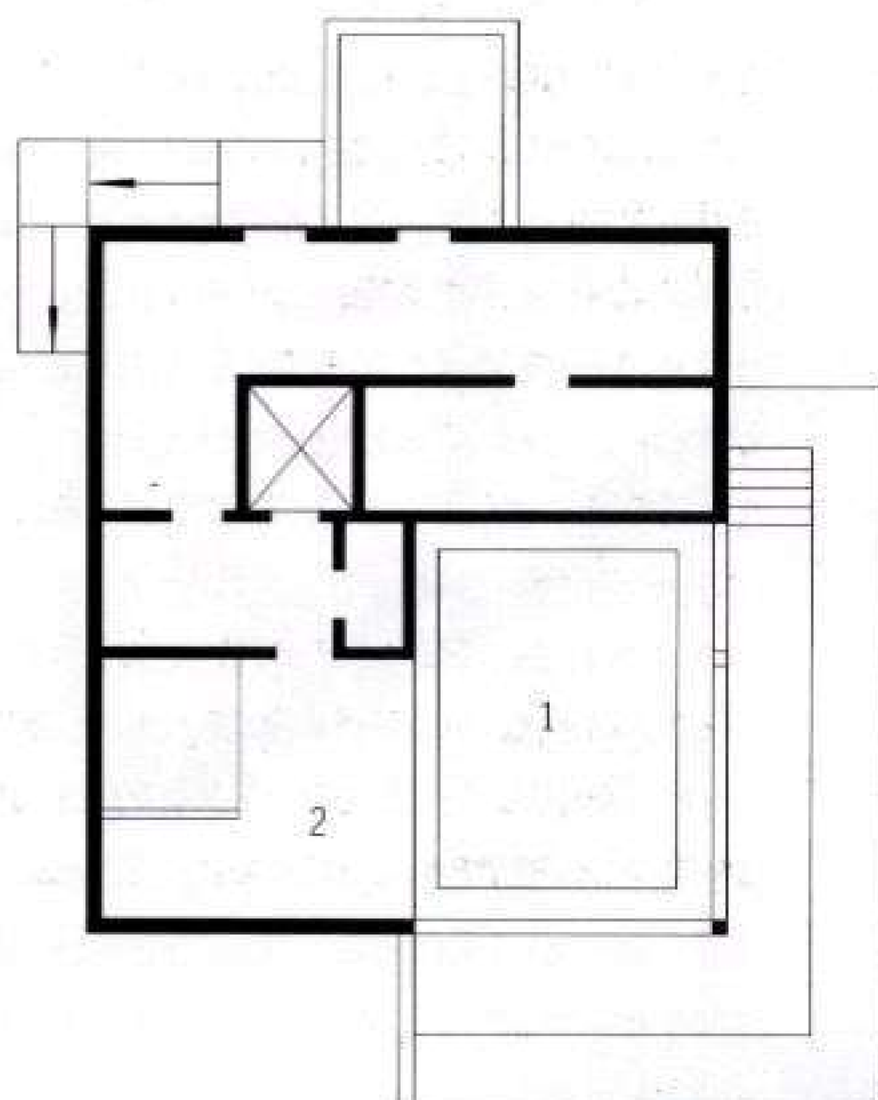
3 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle à manger
2 Cuisine
3 Salle de séjour



4

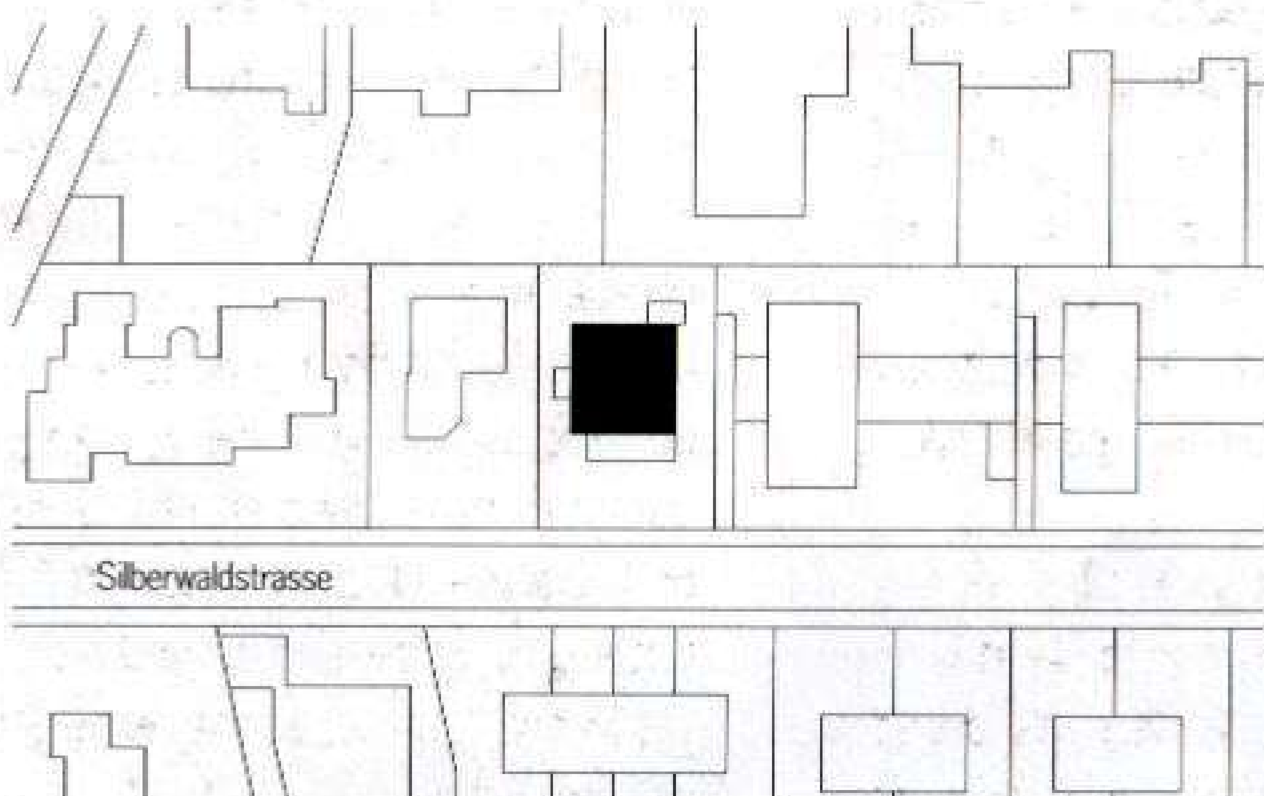
4 Élévation



5

5 Plan du sous-sol

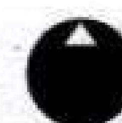
1 Piscine
2 Sauna

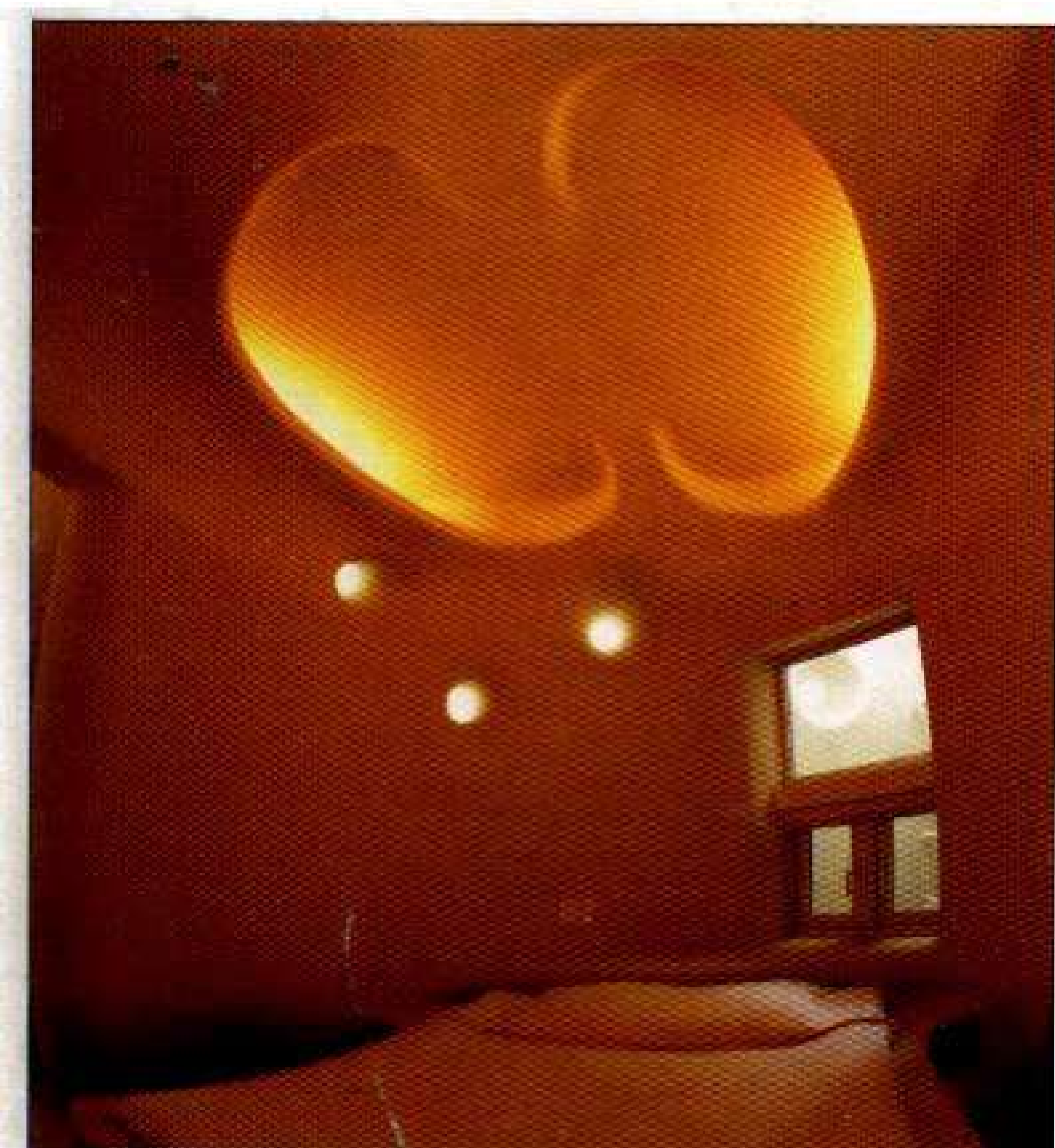


6

6 Plan de situation

0 5 10 m





Truss Wall House

Eisaku Ushida, né en 1954, et Kathryn Findlay, née en 1953

Tsurukawa, Tokyo, Japon, 1993

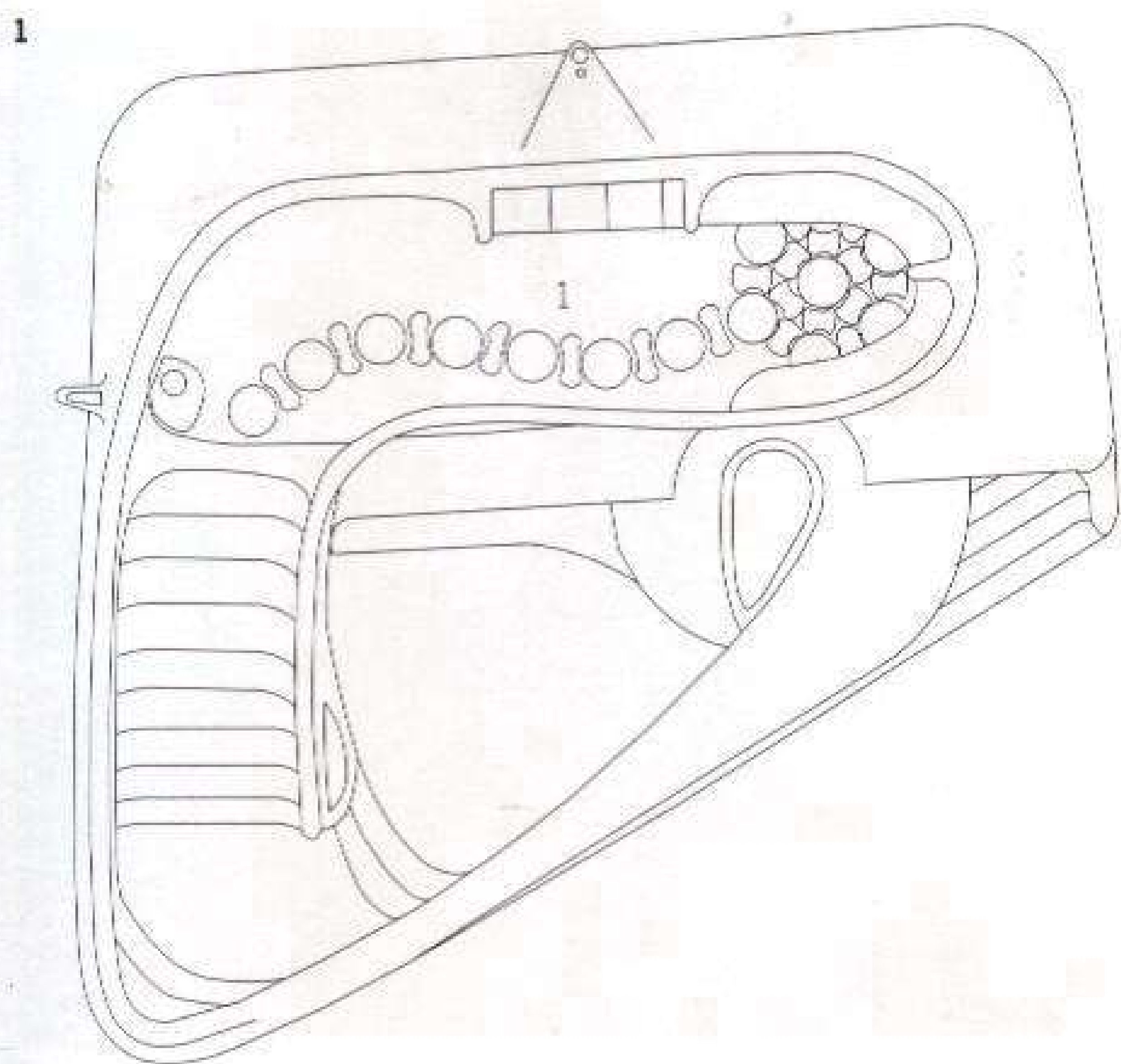
On enseigne désormais aux étudiants en architecture que le « contexte » devrait être un élément esthétique déterminant de la conception et, de fait, la plupart des bâtiments modernes tentent de s'insérer harmonieusement dans leur environnement. Mais que se passe-t-il lorsque l'environnement est un fouillis urbain non planifié et sans grâce tel le quartier Tsurukawa de Tokyo ? Comment un architecte consciencieux peut-il se laisser séduire par quelque chose qu'il déteste ? Dans le cas de l'agence Ushida Findlay, la réponse consiste à l'ignorer et à le passer sous silence. Truss Wall est une maison indépendante engoncée sur un site exigu, tout comme ses voisines. Mais tandis que ces dernières sont le produit d'une industrie du bâtiment plus soucieuse de productivité et de rentabilité que d'espace et de lumière, la Truss Wall House est très nettement une œuvre architecturale. Les seules choses dans son environnement auxquelles elle réagit positivement sont le ciel et les collines dans le lointain.

C'est une maison organique, non au sens où l'est une maison de Frank Lloyd Wright, mais en ce qu'elle ressemble à des restes d'animal – à un crâne peut-être, ou à une coquille. Et de même que les crânes et les coquilles ont évolué de manière à protéger des organes mous et vulnérables d'un environnement hostile, la Truss Wall House a évolué de manière à protéger ses occupants d'un environnement éventuellement nocif, surtout à cause du bruit et du manque d'intimité. La ligne de métro aérien du centre de Tokyo passe devant la maison et le site est trop petit pour mettre de la distance entre elle et la rue. Elle est donc tournée vers l'intérieur et vers le haut, et son enveloppe aux courbes fluides, presque entièrement aveugle, se détourne du monde extérieur. Ses rares fenêtres sont soit très petites, tels des hublots, soit cachées derrière un repli de l'exosquelette.

Il y a trois niveaux principaux : les chambres dans un demi-sous-sol, les principales pièces de vie commune sur un rez-de-chaussée surélevé et un jardin au sommet. La conception se singularise en ce que l'espace se déploie sans interruption d'une pièce à l'autre, d'un niveau à l'autre et de l'intérieur à l'extérieur. Ainsi, les pièces de vie commune et le jardin forment un espace en quelque sorte unique, même si les premières sont à l'intérieur et le second à l'extérieur et au-dessus. Partant de la salle de séjour semi-circulaire, l'espace se déploie vers l'extérieur à travers la seule grande fenêtre de la maison, jusqu'à un patio protégé de la rue par la courbure d'un mur blanc. De là, il emprunte une large volée de marches et parvient à un jardin en forme de sac sur le toit entouré de balustrades en forme d'os. Mais ces espaces sont organiques dans un autre sens. Ils correspondent, disent les architectes, aux formes invisibles que le corps trace dans l'air lorsqu'il marche, grimpe ou danse. Certaines des sources d'inspiration des concepteurs furent des expériences artistiques et photographiques du XXe siècle telles celles des futuristes italiens et d'Edward Muybridge.

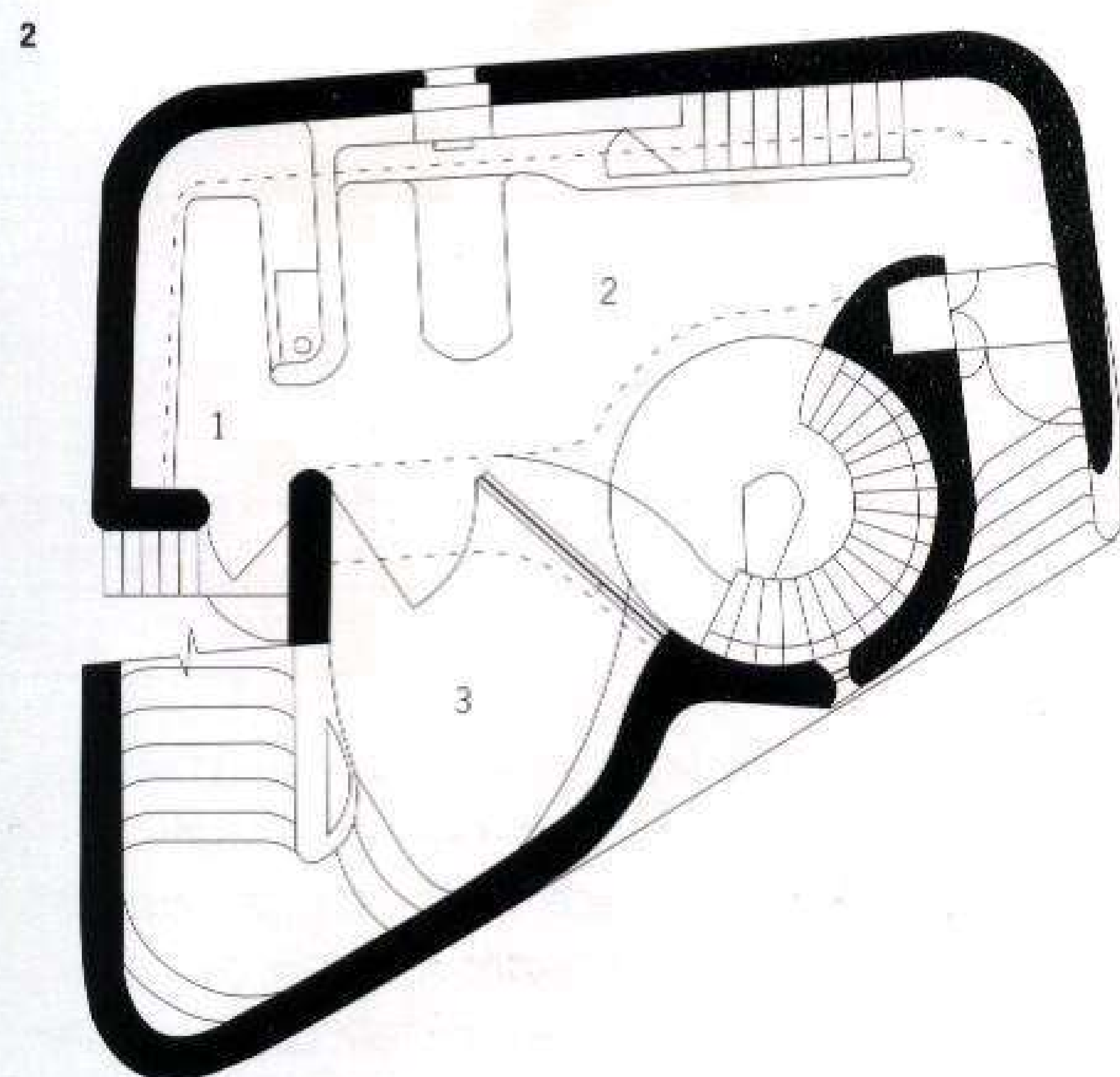
Le nom de Truss Wall fait référence à la forme brevetée de la construction. Des poutres verticales triangulées en acier profilé sont reliées par des barres de renforcement, couvertes d'un treillis métallique et remplies de béton de manière à former des murs isolants avec des cavités. On a utilisé des maquettes en trois dimensions conçues par ordinateur au lieu de dessins d'exécution et l'on a mis au point un dessin isométrique spécial « en transparence » pour rendre l'espace dans toute sa complexité.

Le Japonais Eisaku Ushida et l'Écossaise Kathryn Findlay ont travaillé pour Arata Isozaki et ont enseigné à l'Ucla et à l'université de Tokyo. Ils ont dirigé des cabinets d'architecture à Tokyo, Londres et Glasgow, qu'ils ont volontairement fermés en 2004. Nul doute qu'ils reviendront à l'architecture.



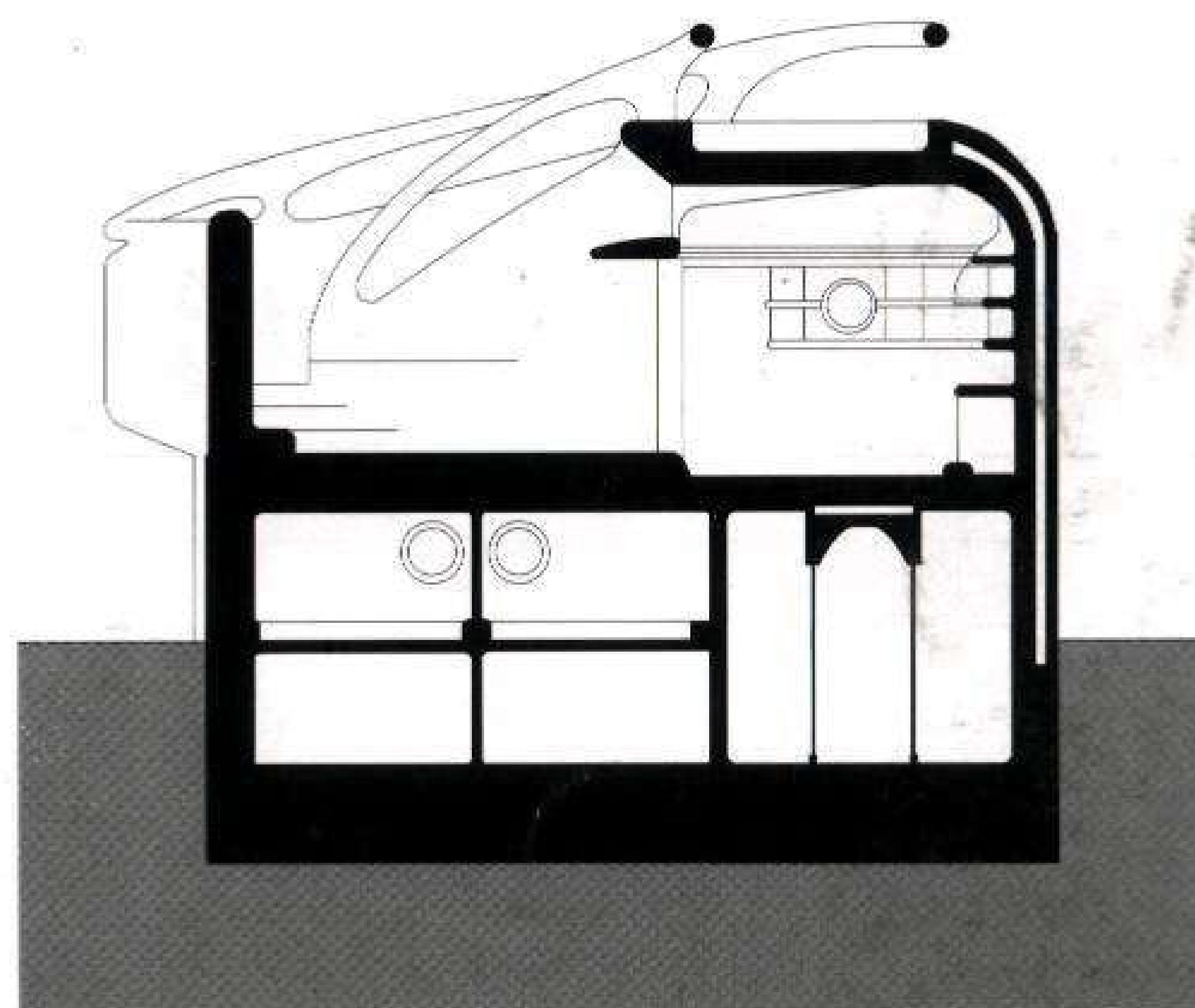
1 Plan du toit

1 Toit-terrasse

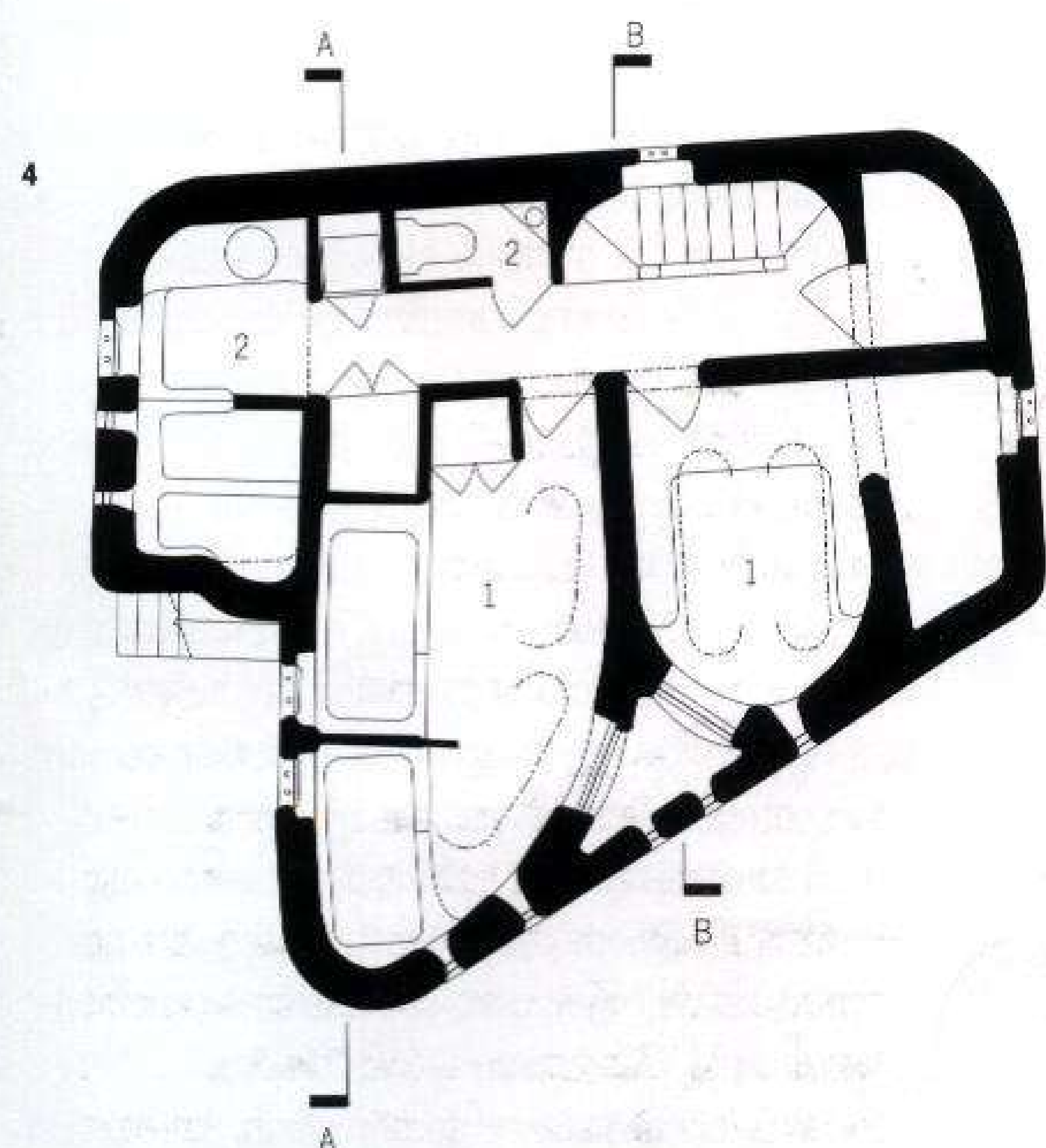


2 Plan du rez-de-chaussée

1 Cuisine
2 Salle de séjour et salle à manger
3 Terrasse

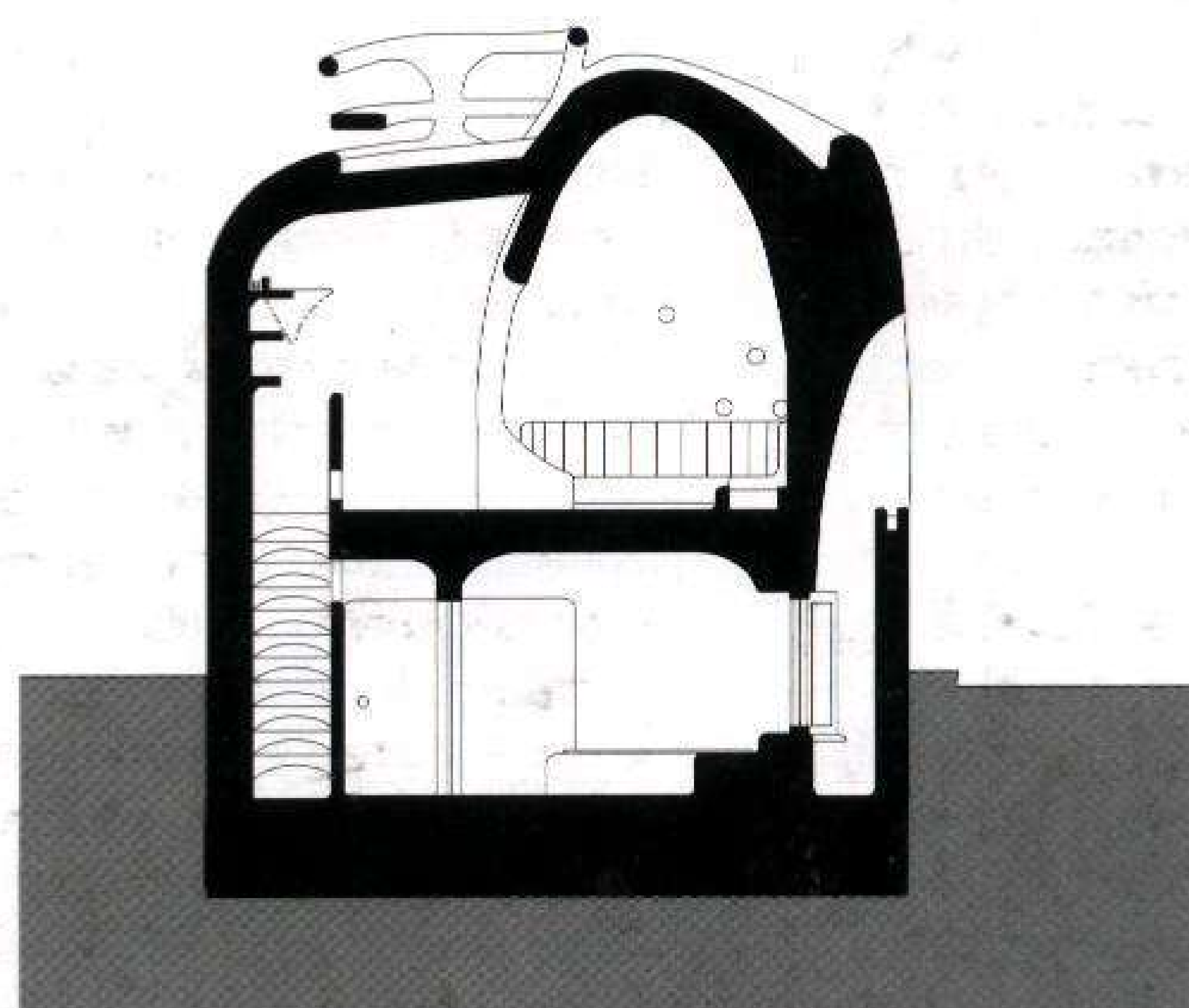


3 Coupe A-A



4 Plan du demi-sous-sol

1 Chambres
2 Salles de bain

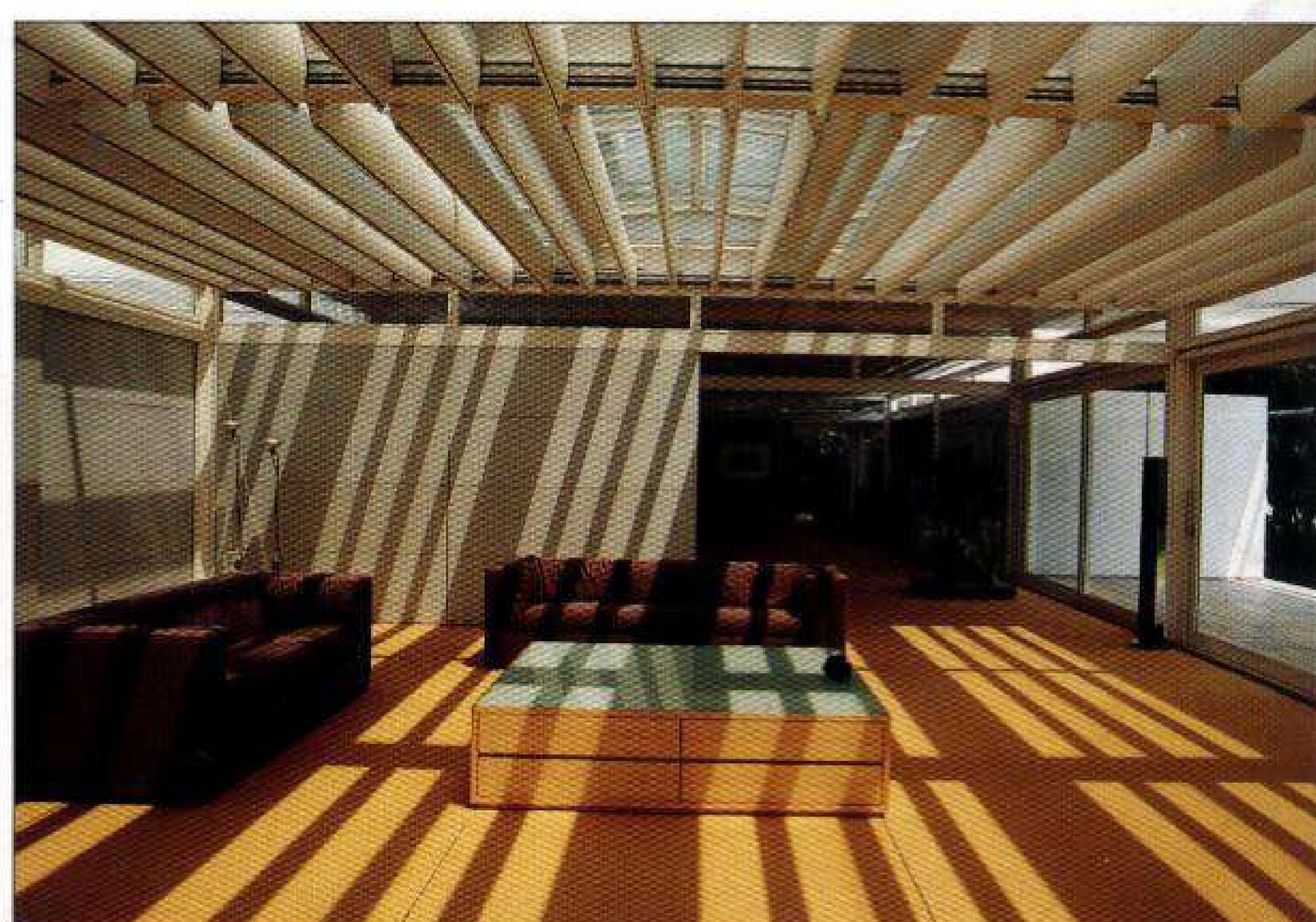


5 Coupe B-B



0 5 10 m





Maison Cho en Dai

Norman Foster, né en 1935

Kawana, Japon, 1994

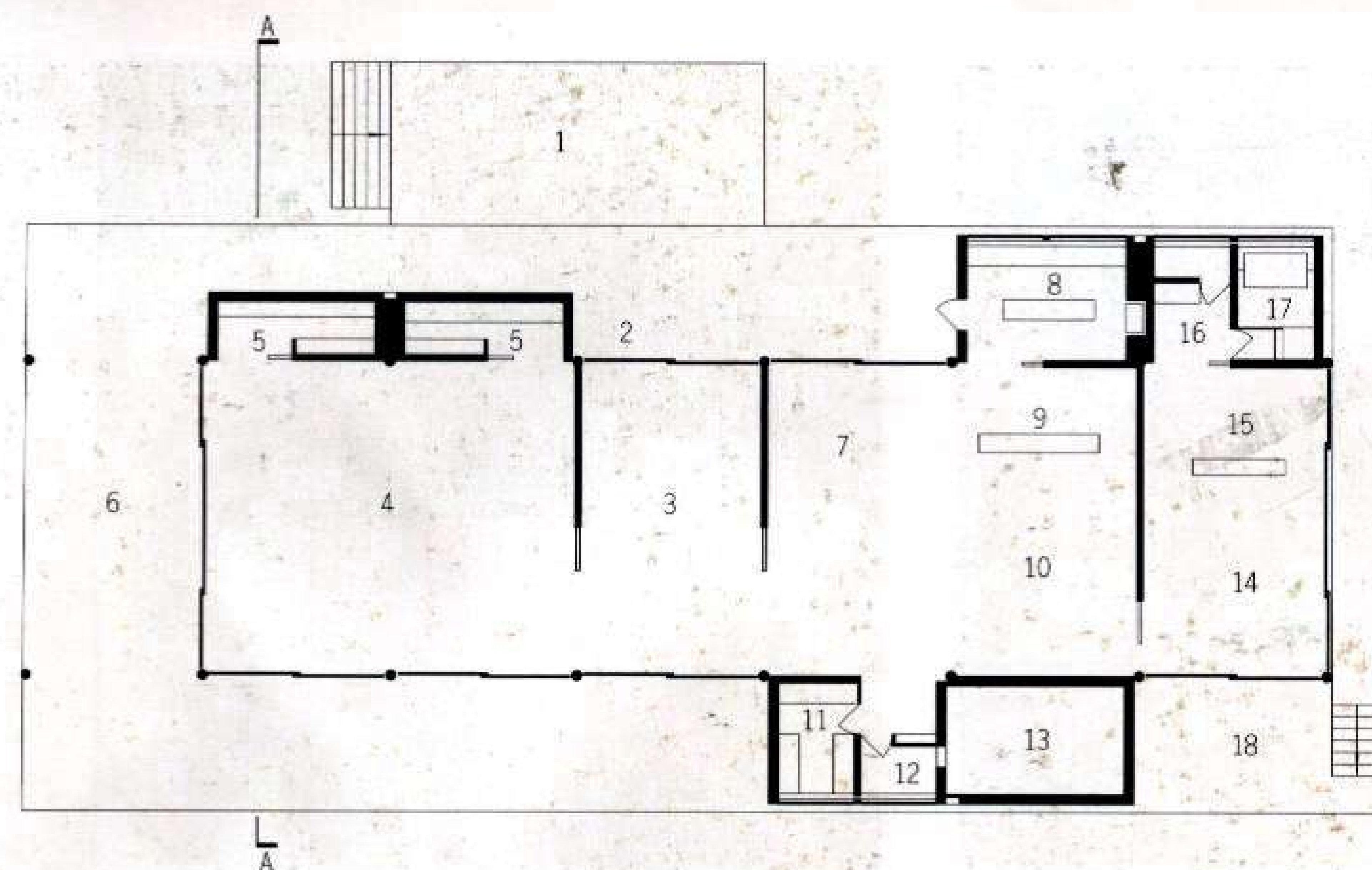
Le high-tech britannique, qui connut son âge d'or dans les années 1980, était un style prosaïque, d'une intégrité pugnace. Plus soucieux de souplesse que d'agencements spatiaux concertés, il rejetait les matériaux naturels tels le bois et la brique au profit de composants boulonnés en métal et en verre. Il n'est pas étonnant qu'un tel style ait produit peu de maisons ; il en existe cependant un ou deux spécimens intéressants, dont la maison Hopkins (voir p. 174-175). Norman Foster fut l'un des principaux représentants du style high-tech mais lorsqu'il dut concevoir une maison pour un riche homme d'affaires japonais, il revint au style plus classique de Mies van der Rohe et, par-delà, à la source d'inspiration constante de tous les modernistes : la maison traditionnelle japonaise.

La première décision architecturale fut le choix du site par le client : le sommet d'une falaise sur la côte est de la péninsule d'Izu, avec des vues spectaculaires sur la mer, encadrées par des pins. Mais ce n'est pas une maison à flanc de falaise. Sa relation au site passe par le biais d'un paysage artificiel conçu par Shigemi Komatsu. Des murs de soutènement en béton brut mais lisse, à la manière de Louis I. Kahn ou de Tadao Ando, divisent le terrain en de grandes terrasses revêtues de béton aggloméré ou de gravier volcanique rouge. Trois lanternes anciennes en pierre et une exquise maison de thé de la fin de l'époque Edo transforment les terrasses en un jardin austère. La géométrie est d'une linéarité implacable. Quatre volées de marches droites et alignées descendent du parking jusqu'au rectangle pavé sur lequel s'élève la maison.

On pense tout de suite à la maison Farnsworth de Mies van der Rohe (voir p. 112-113) : niveau unique, toit plat, ossature en acier peint en blanc, dalle de plancher en surplomb à un mètre environ au-dessus du sol avec plateforme d'entrée intermédiaire. L'influence est évidente mais il y a aussi des différences entre les deux maisons. L'ossature, par exemple, a des poteaux ronds au lieu de profilés en H et le toit est en porte-à-faux sur les côtés plutôt qu'aux extrémités. Les poutres du toit sont effilées, ce qui leur confère une expressivité structurelle et quelque chose de vaguement japonais ; la terrasse surélevée au plancher en bois est d'une extrême finesse, sans support apparent. Les murs extérieurs sont pour la plupart en verre mais tous les panneaux sont coulissants tels des écrans *shoji*, et d'étroites fenêtres à claire-voie courent tout autour du bâtiment. La dernière caractéristique miesienne consiste en des boîtes recouvertes d'aluminium que l'on dirait garées sur la terrasse de la maison et comme branchées au volume principal. Ces modules contiennent des salles de bain, une cuisine, un local technique de contrôle de l'aération et un espace de rangement. On n'a manifestement pas abandonné l'esprit high-tech. La stratégie des espaces « servants » et « servis » libère totalement l'espace intérieur entre les poteaux. Des cloisons coulissantes le divisent en deux travées doubles et en deux travées simples portant la désignation quasi arbitraire de salle de séjour, de salle à manger, de hall d'entrée et de chambre.

Un déploiement complexe de dispositifs anti-soleil (sans parler de l'air climatisé) fait en sorte que la maison Cho en Dai, à la différence de la maison Farnsworth, ne souffre pas de l'accumulation de la chaleur solaire. Le toit des principales pièces de séjour est un mécanisme qui modifie la lumière et la chaleur naturelles. Des rangées de panneaux en verre inclinés peuvent être protégés du soleil par des stores extérieurs horizontaux roulants. À l'intérieur, le plafond est constitué de grandes persiennes motorisées qui permettent de régler avec une extrême précision la lumière du jour et les rayons du soleil.

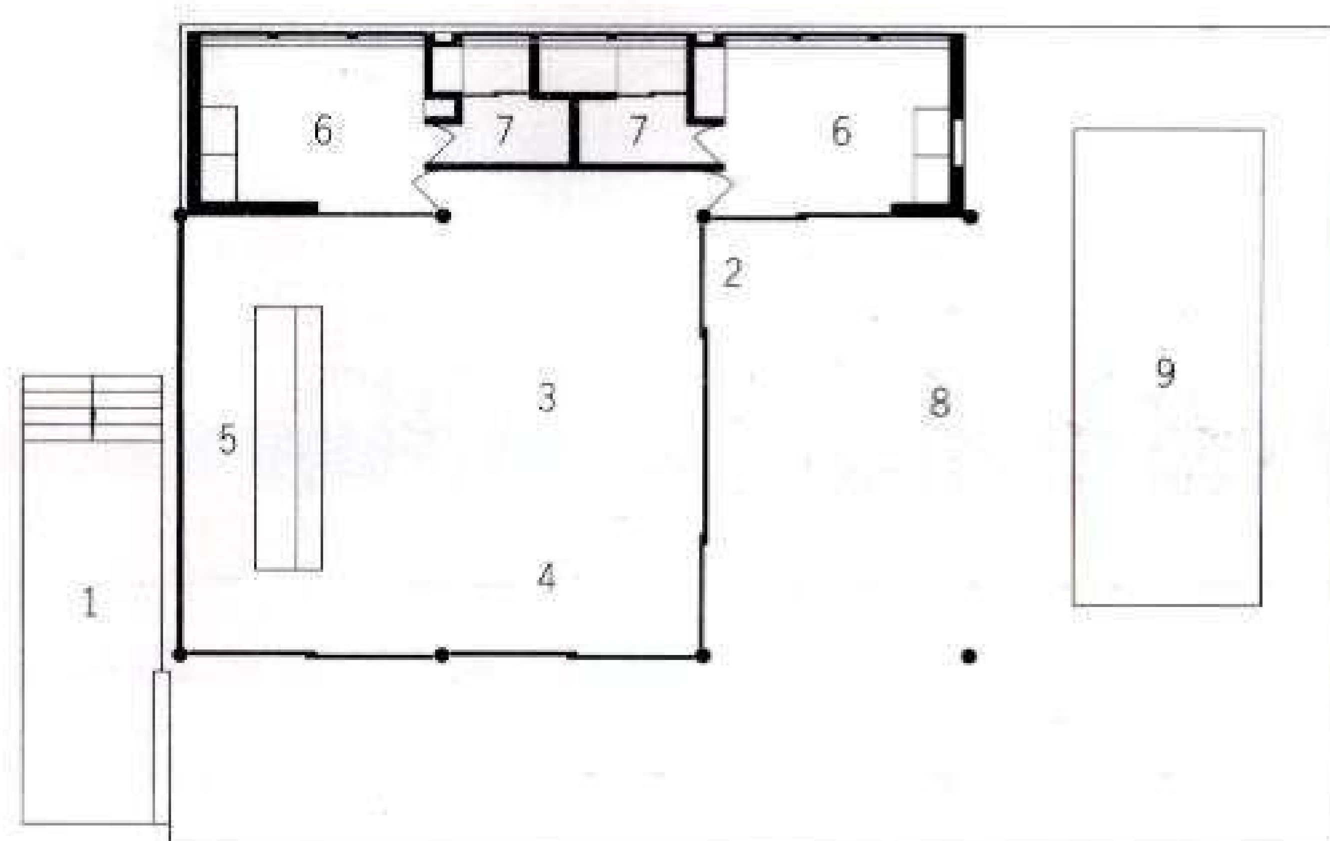
À quelque distance de la maison, une version plus petite, à seulement trois travées, permet de loger les invités.



1

1 Maison principale

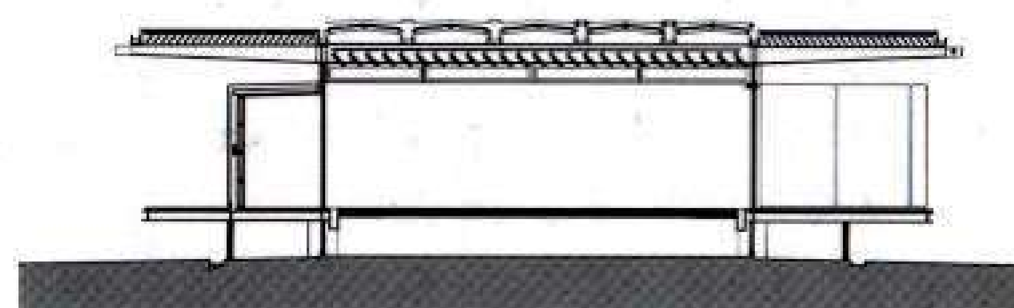
1 Plateforme d'entrée
2 Entrée principale
3 Vestibule de l'entrée
4 Salle de séjour
5 Espaces de rangement
6 Terrasse extérieure
7 Salle à manger
8 Cuisine
9 Bar
10 Salon
11 Buanderie
12 Salle de bain des invités
13 Local air conditionné
14 Chambre
15 Dressing
16 Salle de bain
17 Bain japonais
18 Terrasse privée



2

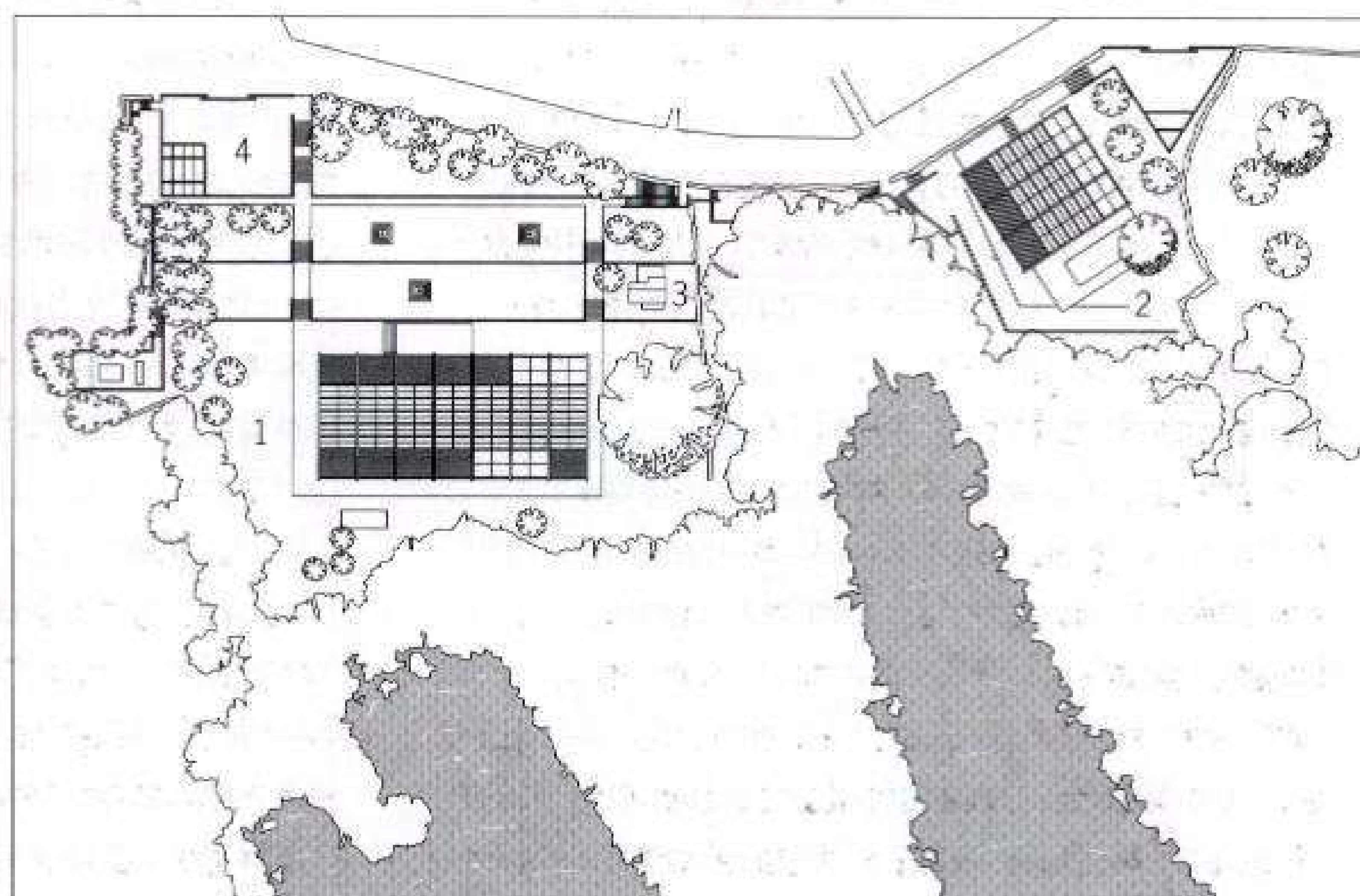
2 Maison d'hôtes

1 Plateforme d'entrée
2 Entrée principale
3 Salle de séjour
4 Salle à manger
5 Cuisine
6 Chambres
7 Salles de bain
8 Terrasse extérieure
9 Piscine



3

3 Coupe A-A



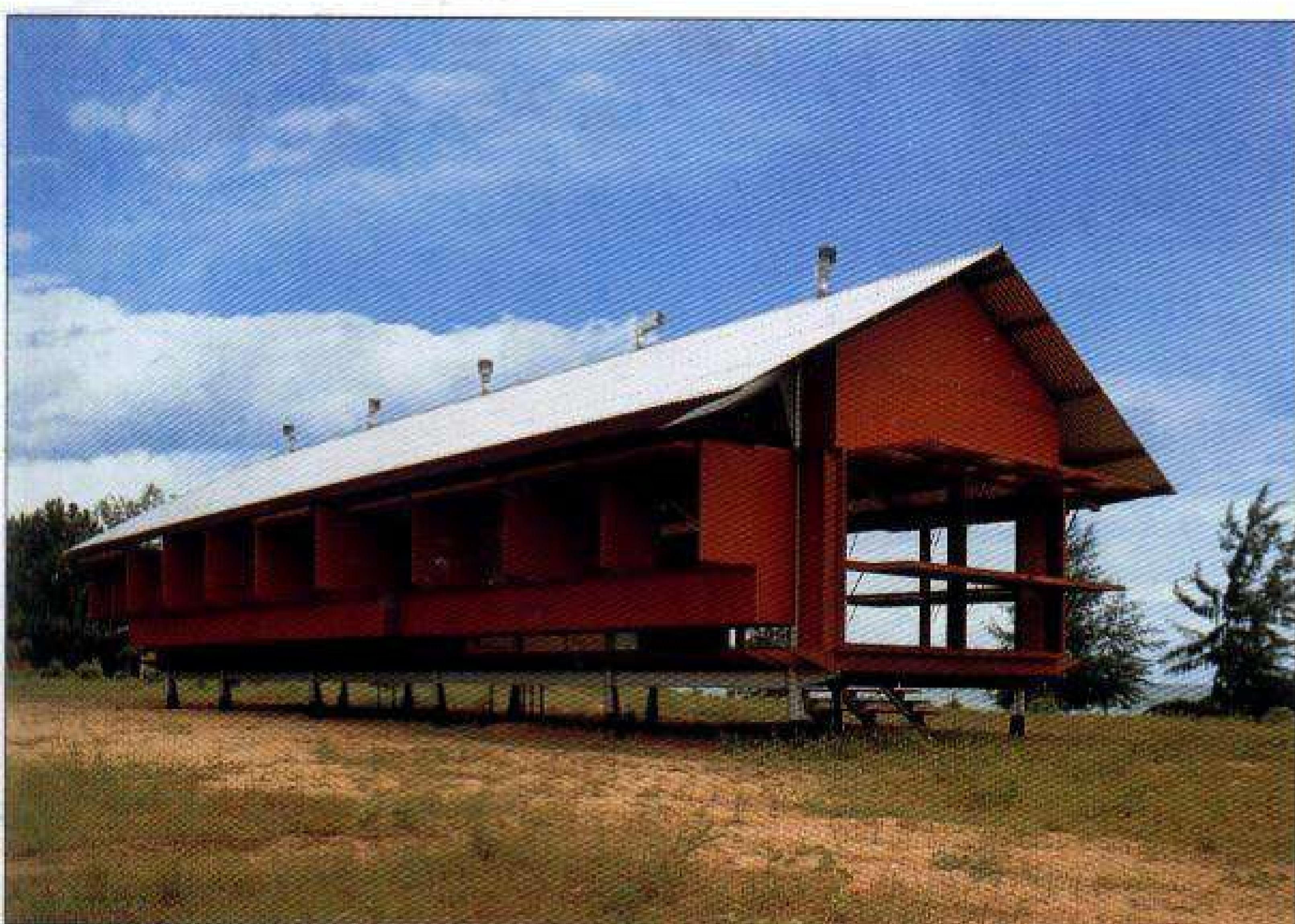
4

4 Plan de masse

1 Maison principale
2 Maison d'hôtes
3 Maison de thé
4 Parking



0 5 10 m





Maison Marika-Alderton

Glenn Murcutt, né en 1936

Yirrkala, Terre d'Arnheim, Territoire du Nord, Australie, 1994

Conçue pour l'artiste Banduk Marika, sa compagne britannique et leurs enfants, cette maison en bord de mer, dans le Territoire du Nord, posait de nombreuses difficultés, que le plus connu des architectes australiens dut surmonter.

Bien que Glenn Murcutt soit spécialisé dans la conception de maisons et travaille presque exclusivement en Australie, cette maison-ci fut sa première commande de la part d'un client aborigène et son premier bâtiment sur un emplacement vraiment tropical. Les problèmes à résoudre étaient à la fois techniques et culturels : créer un environnement domestique passablement confortable dans une température qui descend rarement en dessous de 25 °C et atteint souvent les 40 °C tout en le protégeant des araignées et des reptiles venimeux, et cela en évitant des technologies étrangères à la culture aborigène, tel l'air climatisé. Le site était exposé aux ouragans et aux raz-de-marée et il n'y avait pas de main-d'œuvre qualifiée dans la communauté locale.

Pour répondre à ces défis, Murcutt conçut une longue maison en acier et en bois montée sur pilotis ; ce n'est pas un volume clos et protégé, mais une plateforme ombragée munie de toutes sortes de grilles, de déflecteurs et de brise-soleil. La maison est ouverte dans toutes les directions. Il y a de grandes portes coulissantes à l'entrée et toutes les « fenêtres », dont aucune n'est vitrée, pivotent jusqu'à une position horizontale grâce à un système à piston semblable à ceux utilisés pour soulever le hayon des camions. Le toit à double pente surplombe amplement la plateforme tout autour et plus qu'amplement sur le côté nord. Sur le côté sud, suposément à l'ombre, de profondes ailettes verticales, en place des meneaux des fenêtres, protègent du soleil rasant du matin et du soir.

Une fois réglée la protection solaire, la priorité est de capter le moindre souffle de vent. Une aération complète est maintenue même la nuit lorsque la maison est fermée. Des conduits d'aération pivotants installés sur le toit rejettent l'air chaud à l'extérieur et des fentes continues, garnies de moustiquaires, ménagées dans le plancher laissent entrer l'air frais. Certains meubles, tels les armoires de la salle de séjour et les lits des chambres d'enfants, sont surélevés au-dessus du plancher pour laisser circuler l'air. Toutes les pièces, sauf les douches et les toilettes, sont ouvertes sur la haute sous-face du toit.

Le bâtiment, entièrement préfabriqué, a été construit par deux constructeurs de yachts de Gosford, près de Sydney, à trois mille deux cents kilomètres du site. Les composants ont été transportés par camion et bateau avant d'être assemblés par les deux artisans. L'ossature en acier est constituée de fins profilés arrondis que l'on trouve dans d'autres maisons de Murcutt, avec des renforts triangulaires pour augmenter la résistance aux ouragans. Des chevrons en acier supportent des pannes en bois qui à leur tour soutiennent la toiture en tôle ondulée. Les planchers, les cloisons et les murs extérieurs sont en contreplaqué ou en bois dur peint ou teint.

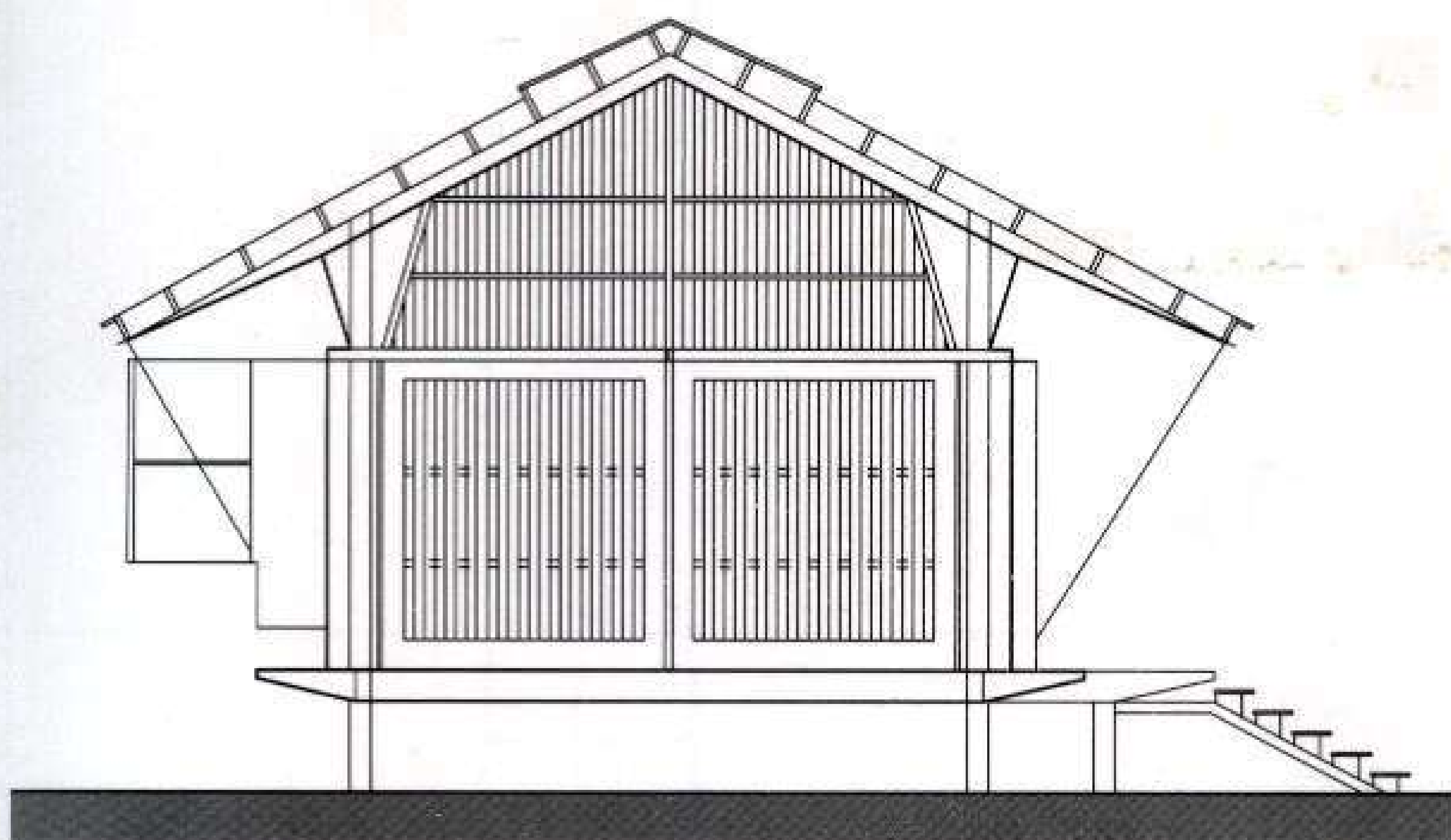
C'est un bâtiment économique, de caractère presque agricole, mais grâce à ses finitions soignées et à une construction excellente, il est digne de figurer aux côtés de plusieurs maisons plus coûteuses de Murcutt. En effet, par la nature des matériaux utilisés et par la réponse qu'elle apporte aux problèmes climatiques, cette maison est peut-être la déclaration la plus claire du credo architectural de Murcutt. Il se pourrait aussi qu'elle révèle la source d'inspiration la plus profonde de ce dernier. Dans son enfance, il vivait avec sa famille dans les forêts de Nouvelle-Guinée. Son père, chercheur d'or, avait construit leur maison, surélevée sur pilotis et couverte d'un toit en tôle ondulée. La légende veut que la mère de Murcutt ait été obligée un jour de défendre la maison contre des indigènes hostiles en tirant au-dessus de leurs têtes.

1 Élévation est

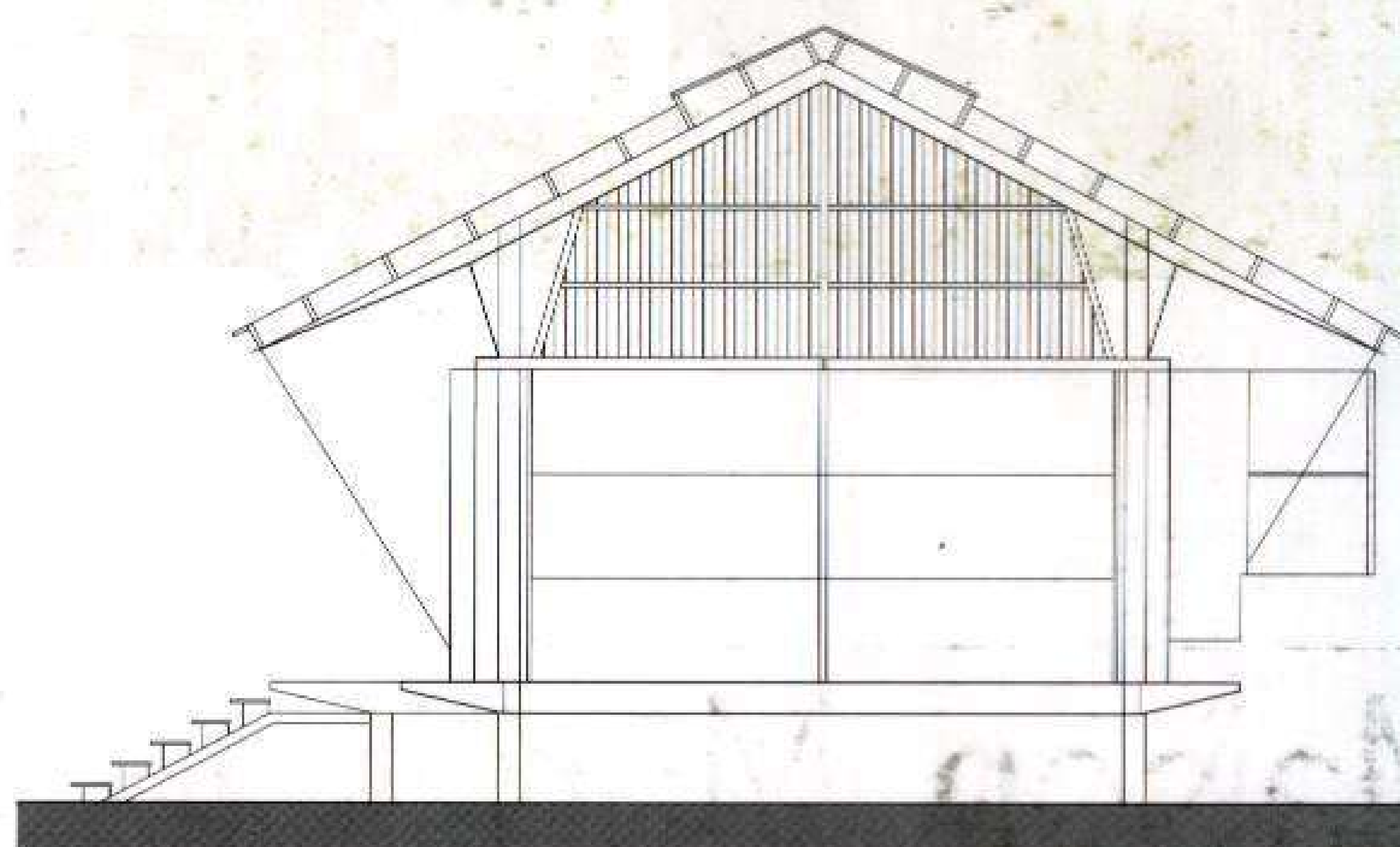
2 Élévation ouest

3 Plan du rez-de-chaussée

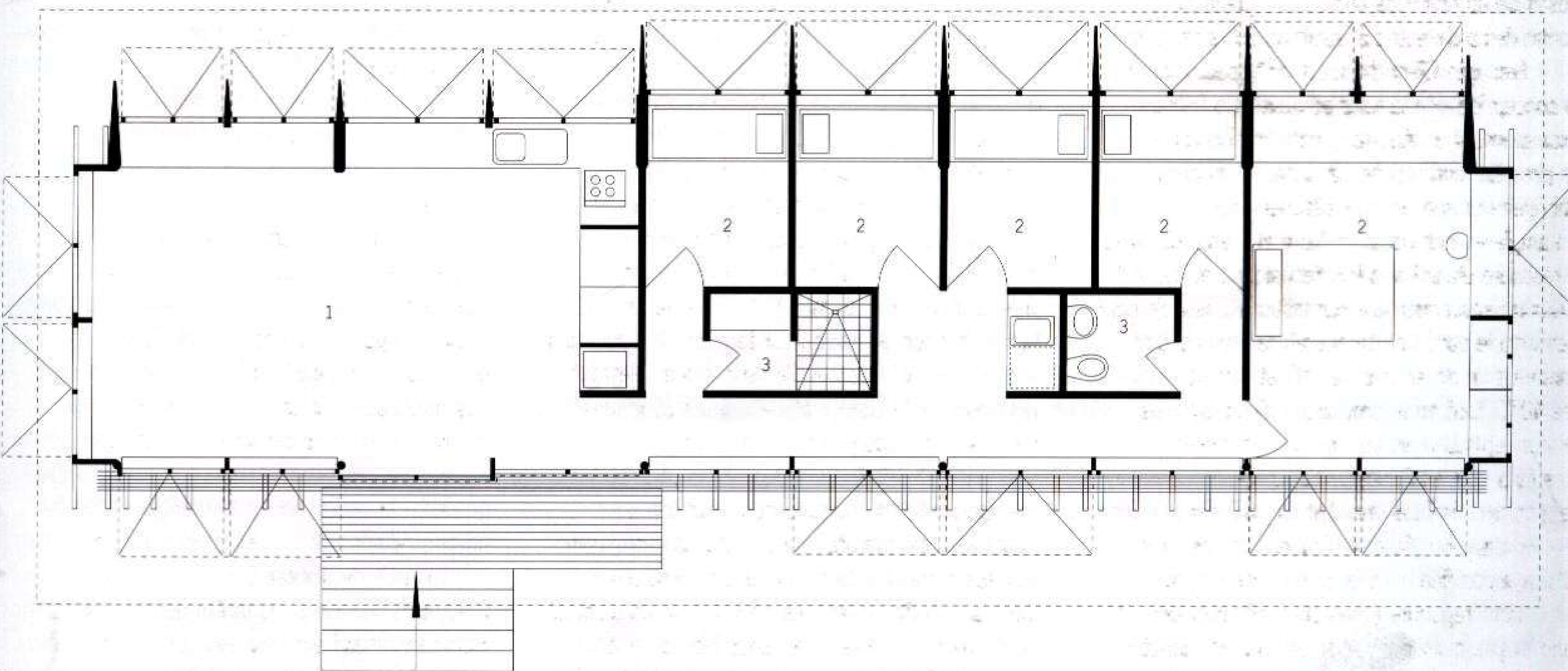
1 Salle de séjour
2 Chambres
3 Salles de bain



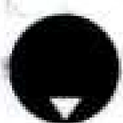
1

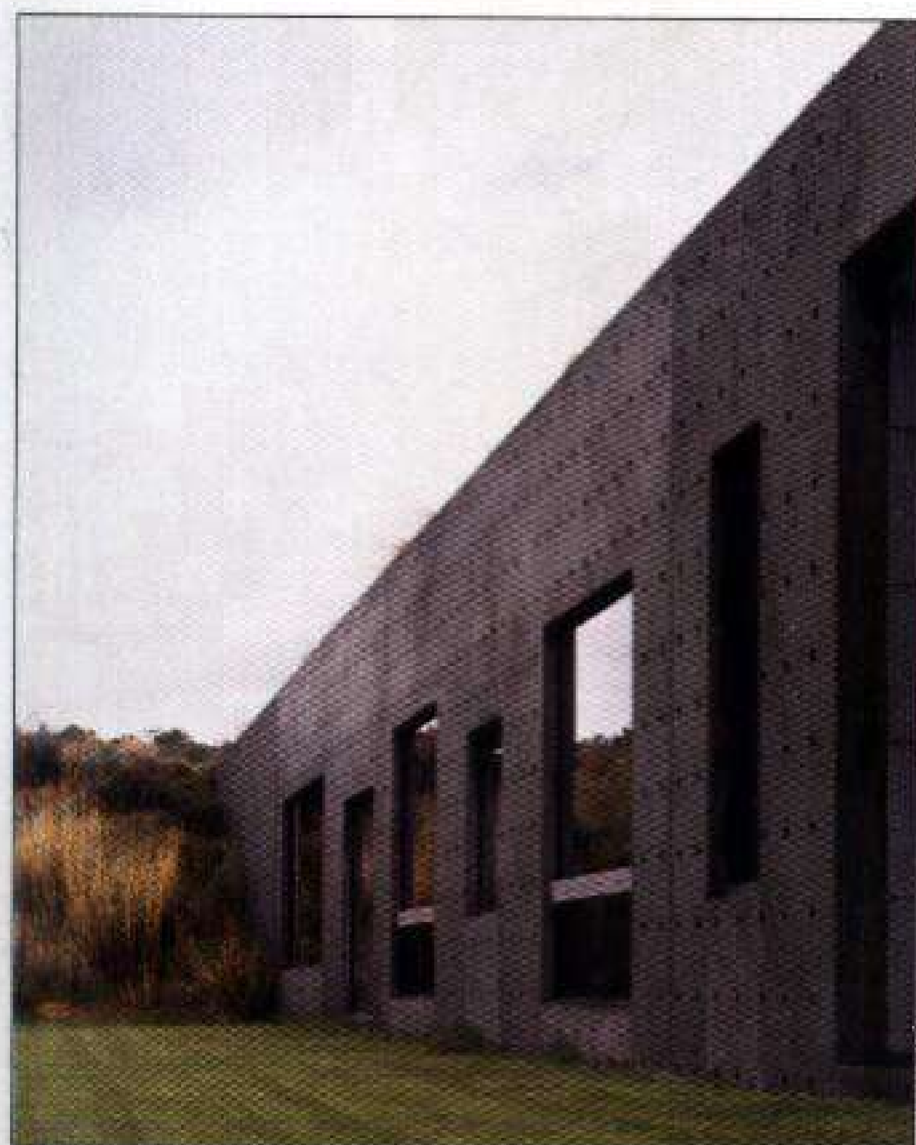


2



3







Maison Marshall

Barrie Marshall, né en 1946

Phillip Island, Victoria, Australie, 1995

La maison Marshall est longue, basse, dissimulée et peu rassurante. Son concepteur la compare à un bombardier Stealth. Mais c'est en fait une maison de plage. Lorsque les architectes conçoivent une maison pour leur usage personnel, il y a toujours un programme caché. Il ne s'agit jamais de construire tout simplement un objet dans lequel on puisse vivre confortablement et agréablement. Seul un architecte aurait l'idée d'habiter une maison de plage semblable à une arme de destruction massive. L'architecte en question est Barrie Marshall, associé d'un important cabinet de Melbourne, Denton Corker Marshall, qui possède des filiales partout dans le monde tout en demeurant fidèle à la table de dessin et à une conception scrupuleuse. La maison Marshall en est la preuve.

Marshall songea un moment à construire une maison en bois ordinaire sur le site mais se ravisa lorsqu'il comprit qu'il ne fallait pas défigurer le paysage de Kitty Miller's Bay par un objet se dressant au beau milieu du cadre naturel. La maison ferait partie du paysage, tel un abri creusé dans le sol ou un bunker (les métaphores militaires s'imposent d'elles-mêmes). En fait, l'impression que donne la maison d'être creusée dans le sol est une illusion. Ce que l'on prend pour des dunes de sable naturelles sont en réalité des « bermes » – des talus artificiels adossés à des murs en béton formant une cour intérieure carrée. Celle-ci constitue l'espace le plus important de la maison bien qu'il soit difficile de déterminer exactement quelle est sa fonction. Elle peut éventuellement servir à garer les voitures mais, à l'instar du parvis d'un temple antique, elle semble plus cérémonielle que fonctionnelle.

La route d'accès passe par une brèche dans la berme orientale. Trois ouvertures percées dans le mur directement en face de l'arrivée indiquent la présence d'un vaste garage et d'une ample resserre. La cour intérieure ne servira pas longtemps à garer les voitures. À gauche, une lame verticale en acier sort du mur sud, tel le bras d'un robot indiquant la position de l'entrée principale de la maison.

Celle-ci occupe l'espace allongé et plutôt étroit qui s'étend entre le mur sud de la cour intérieure et un autre mur en béton face à la mer. Les dispositifs en forme de lame – dont ce mur est un exemple – sont une marque de fabrique du cabinet Denton Corker Marshall. Tel un brise-lames sur la plage, ce mur est enfoui dans le sable à l'une de ses extrémités et, à l'autre, forme un mur de soutènement effilé. L'herbe pousse sur le toit de la maison, ce qui renforce l'apparence de brise-lames créée par le mur de soutènement.

À l'intérieur, le plan est assez simple : salle de séjour d'un côté, chambre principale de l'autre, toutes deux reliées par une bande de circulation du côté de la cour intérieure. Les proportions sont généreuses, surtout autour de l'aire réservée à la cuisine, à la salle à manger et à l'entrée, pourvue d'un grand bow-window en saillie sur la cour intérieure et d'un porche en retrait qui ressemble presque à un temple classique et fait face à la mer.

Le plus extraordinaire dans cette maison est son caractère austère. Construire une maison de plage en béton brut coulé sur place est déjà passablement audacieux mais ce béton, de surcroît, est noir, à l'intérieur et l'extérieur. D'autres finitions, tels le sol revêtu d'un froid terrazzo de marbre et l'acier non peint des portes et des cloisons, ne font rien pour adoucir l'effet général. On décèle toutefois quelque chose qui relève de la décoration : des ronds dans le béton à la manière de Kahn et d'Ando ; les joints verticaux du coulage du béton répartis avec soin ; les gargouilles du toit disposées dans de petites découpes triangulaires. Mais aucun de ces détails ne contribue beaucoup à égayer les choses. Seul l'angle espiègle sous lequel le conduit d'échappement de l'âtre de la salle de séjour sort de sa berme apporte une note plus légère.

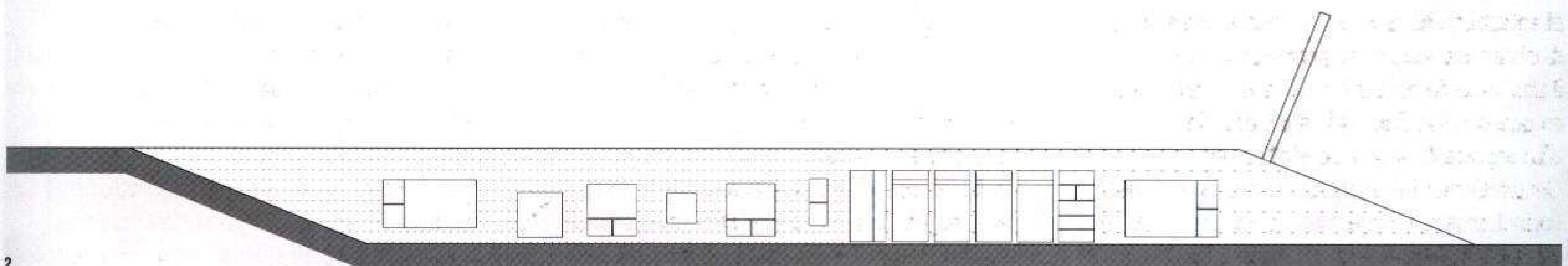
1 Plan du rez-de-chaussée

1 Salle de séjour
2 Salle à manger
3 Chambres
4 Salles de bain
5 Cour intérieure
6 Garage

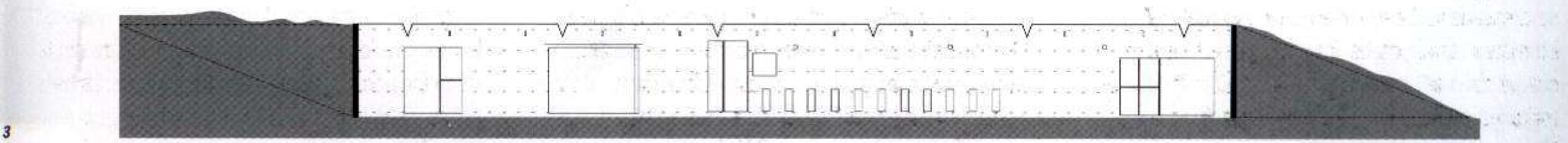
2 Élévation côté plage

3 Coupe A-A

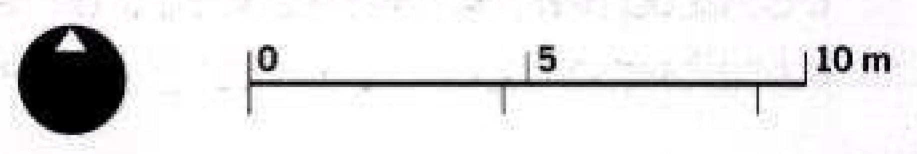
1



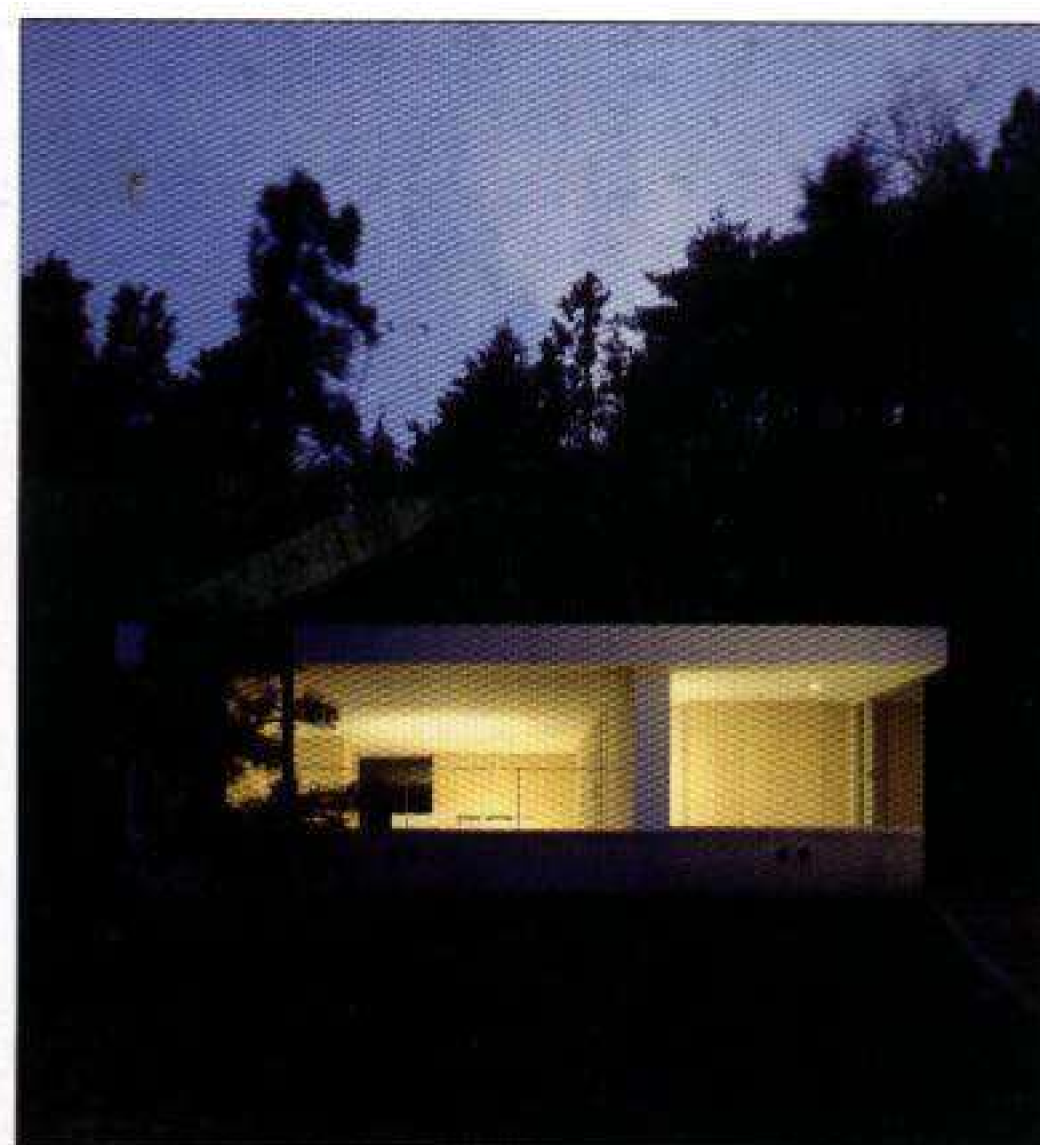
2



3







Furniture House

Shigeru Ban, né en 1957

Tamanashi, Japon, 1996

Shigeru Ban est surtout connu pour ses bâtiments en papier tel le pavillon japonais de l'Exposition internationale de 2000 à Hanovre – dont la structure principale consistait en une grille en forme de coquille faite de tubes en carton. Il avait déjà réalisé en papier des maisons, une galerie d'art et même une église. En 1994, le Haut Commissariat des Nations unies pour les réfugiés fit appel à lui pour des abris de secours en papier après la guerre du Rwanda et, en 1995, ses « *paper loghouses* » (cabanes en papier) servirent à loger les victimes du tremblement de terre de Kobe.

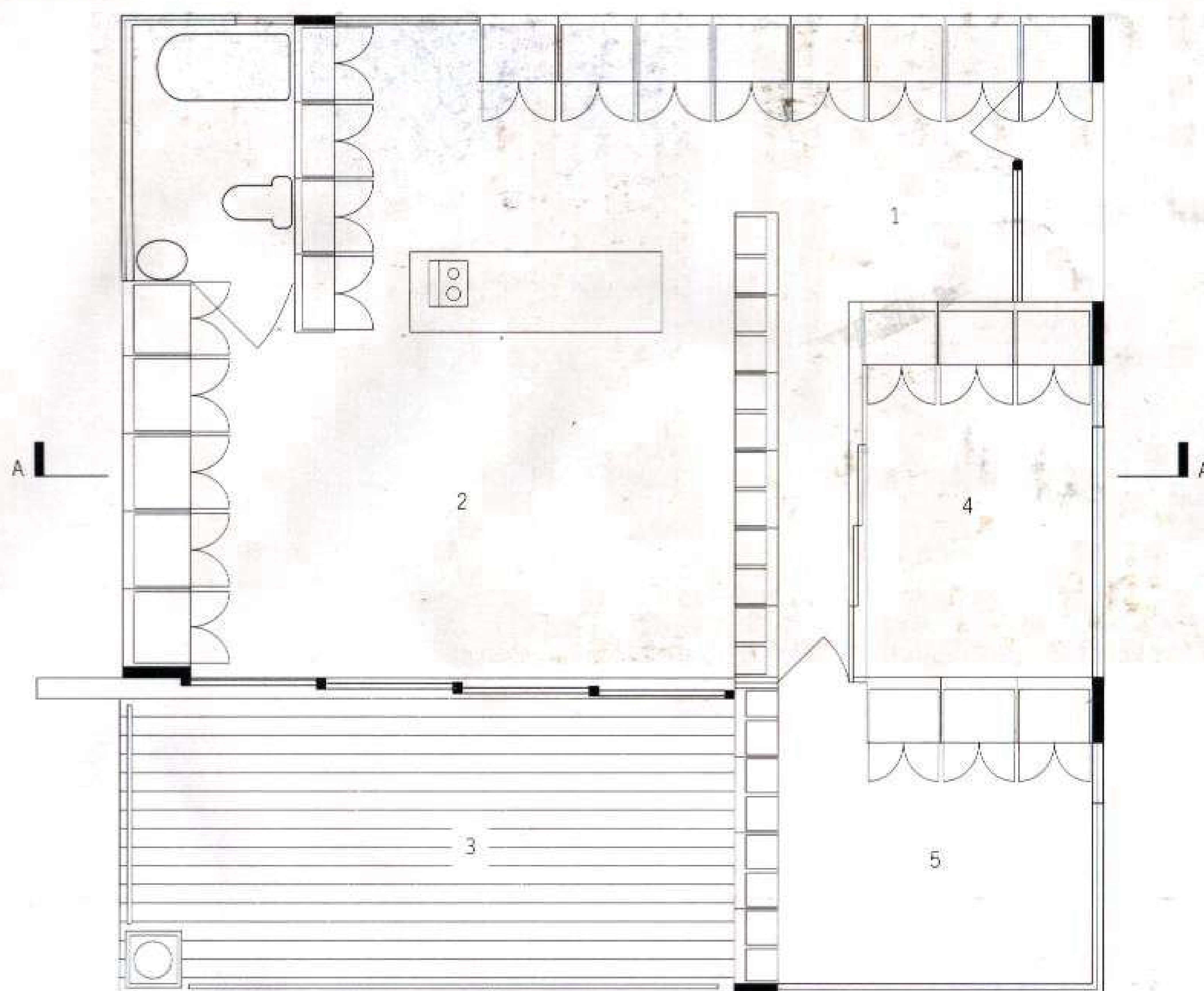
L'idée de la Furniture House trouve son origine dans un bâtiment en papier. En 1991, Ban conçut un petit pavillon autonome pour loger la bibliothèque d'un poète. La structure consistait en un treillis de tubes en carton consolidés par des fils en acier. Les rayonnages de livres, structurellement indépendants de l'ossature, étaient cependant protégés et à l'épreuve des intempéries, de sorte qu'ils formaient les murs extérieurs du bâtiment. Ban se rendit compte que les éléments verticaux de l'ossature étaient superflus. Avec quelques modifications, le toit pourrait être supporté par les rayonnages.

La première Furniture House est une composition minimaliste dont le plan ressemble à un tableau de Mondrian dans un cadre carré. Tous les espaces élémentaires requis pour une luxueuse maison japonaise, dont une pièce avec tatamis et une terrasse avec vue sur le mont Fuji, sont pris en sandwich entre un plancher et un toit plats, et séparés par des éléments de rangement.

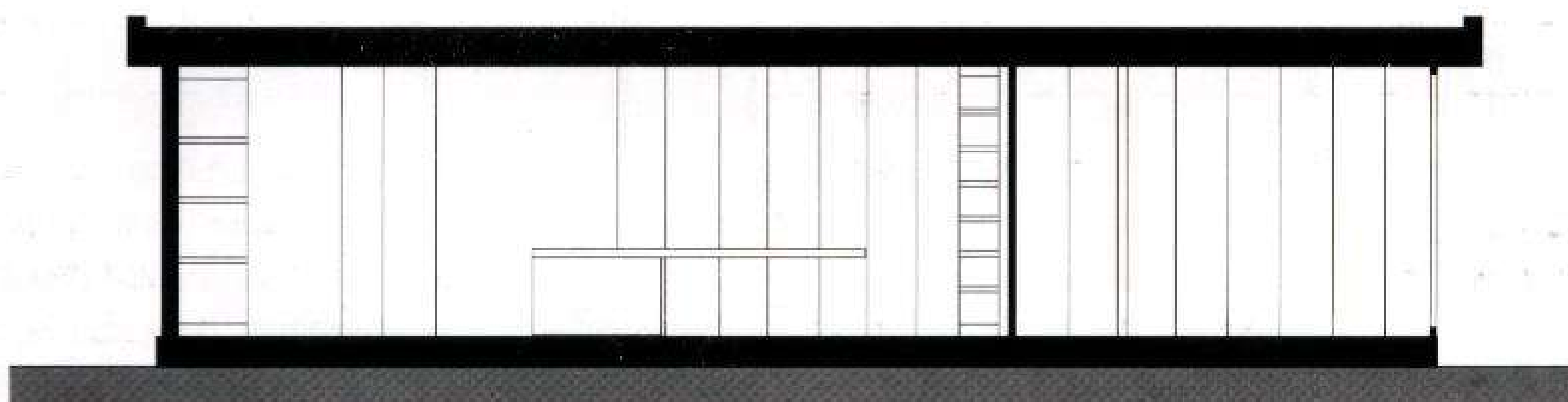
L'idée d'utiliser les éléments de rangement pour diviser l'espace n'est pas nouvelle, sauf qu'ici les murs pleins habituels n'existent pas ; tous les murs sont soit des armoires soit des rayonnages de livres. L'enveloppe extérieure est complétée par des pans de verre toute hauteur et par des portes vitrées coulissantes. Entre la salle de séjour et la terrasse, ces portes peuvent coulisser vers l'arrière, de sorte qu'elles disparaissent complètement. La fine armature en acier qui supporte le toit à l'angle de la terrasse est le seul élément de la structure qui ne soit pas un meuble, mais une étagère y est tout de même fixée.

Les éléments de rangement sont standardisés et préfabriqués à partir de matériaux compressés en feuilles et livrés en paquets. Ils mesurent tous deux mètres quarante de hauteur, quatre-vingt-dix centimètres de largeur et quarante-trois centimètres d'épaisseur pour les bibliothèques ou soixante-quinze centimètres pour les placards. Ils reposent sur un plancher en béton couvert de contreplaqué et supportent une charpente de toit faite de solives et de planches en bois. Mais les apparences sont trompeuses. Si les éléments de rangement sont vissés les uns aux autres pour assurer une continuité structurelle, ils sont également renforcés par des cadres en bois de dix centimètres par cinq fixés à l'arrière. Dans les murs extérieurs, ces cadres sont remplis d'un matériau d'isolation et couverts d'une planche de contreplaqué auxquels le revêtement est fixé. Le contreplaqué procure un entretoisement latéral essentiel pour la résistance aux tremblements de terre. Cette structure n'est donc pas très différente de l'ossature « deux par quatre » utilisée dans les maisons japonaises ordinaires. Le grand avantage de ce concept fondé sur le mobilier est que chaque élément peut être manipulé par une seule personne. Il s'agit d'une nouvelle manière de penser plutôt que d'une nouvelle technologie. Les frontières entre la structure et le mobilier, le permanent et l'éphémère sont redéfinies.

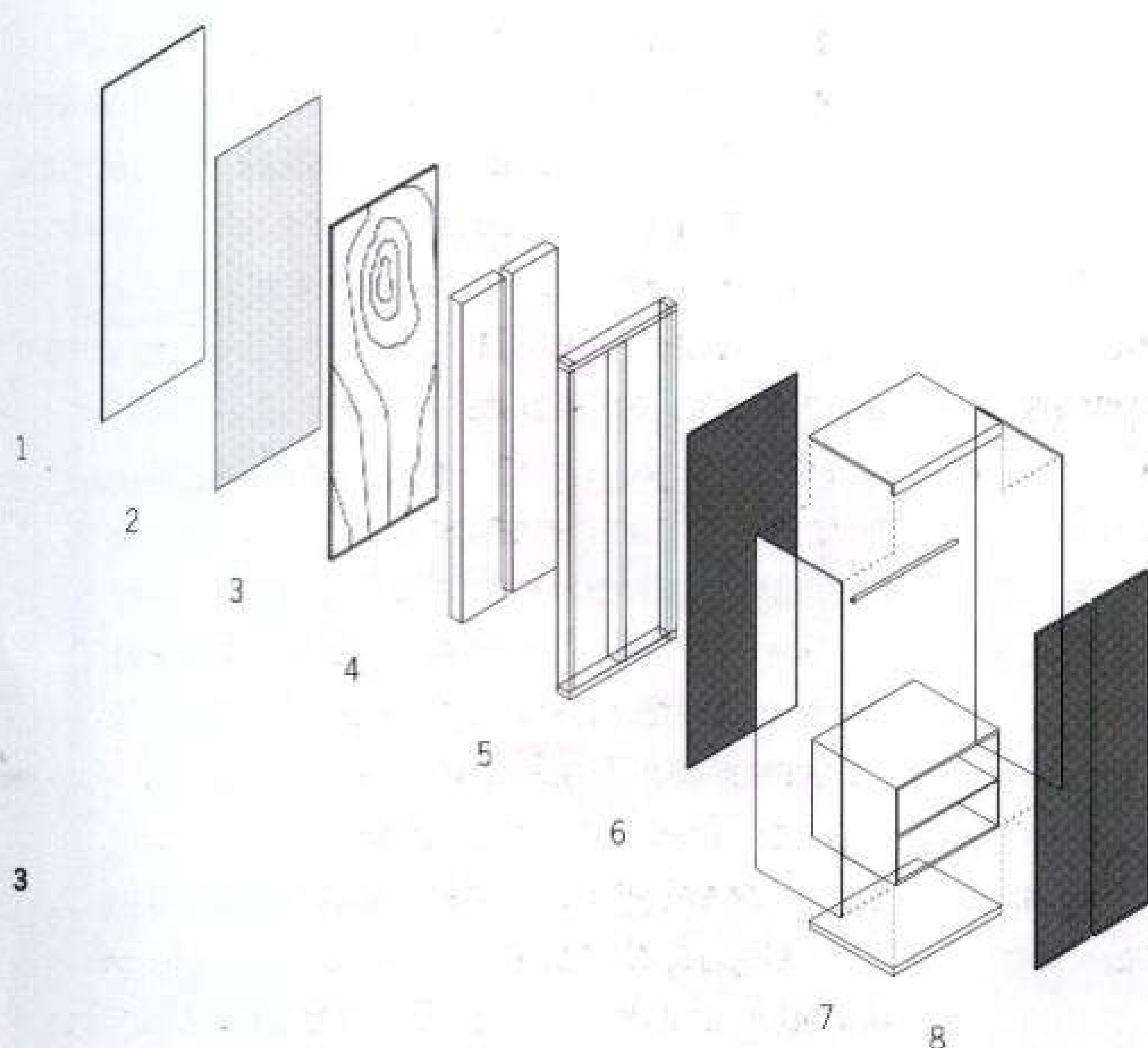
Depuis, de nombreuses Furniture Houses ont vu le jour, y compris une maison à un étage qui ajoute au système de nouveaux éléments, tels un escalier de rangement et une armoire à air climatisé.



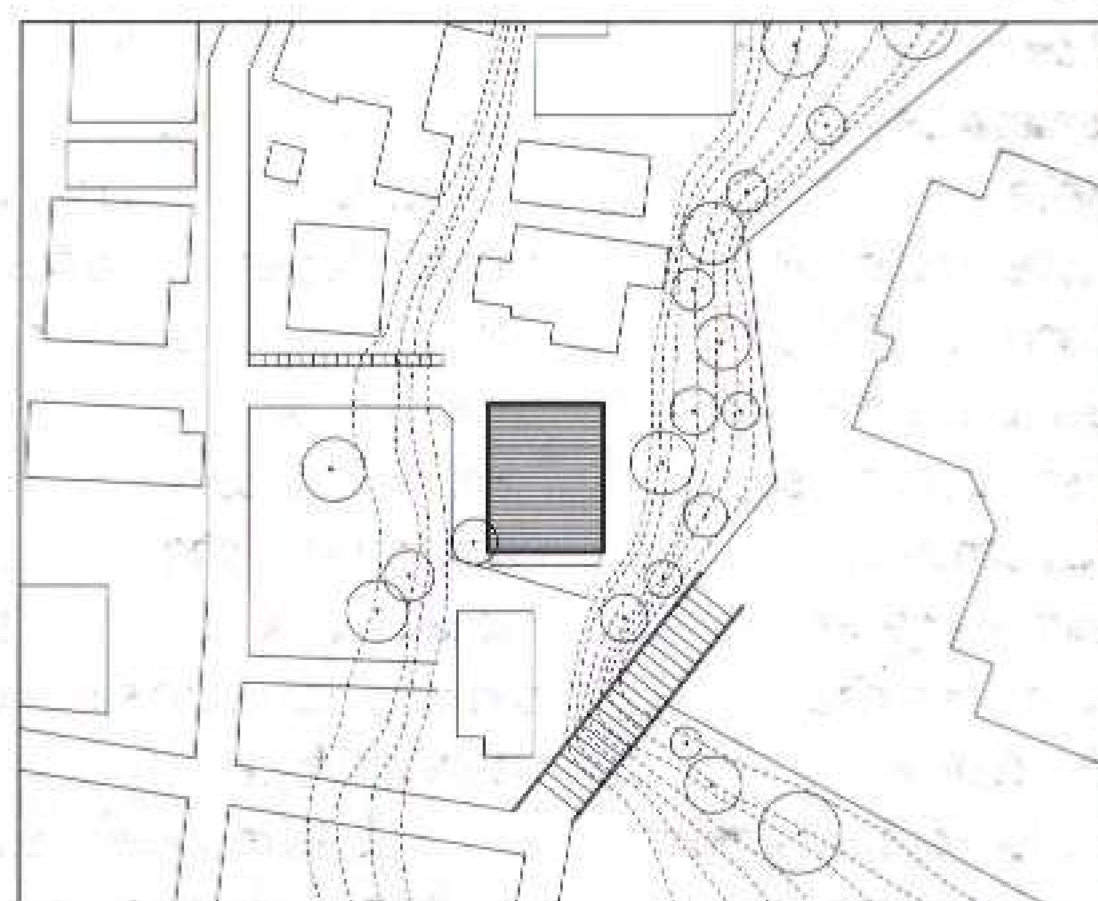
1



2



3



4



1 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée
2 Salle de séjour/cuisine
3 Terrasse
4 Pièce japonaise
5 Chambre

2 Coupe A-A

3 Composants des armoires

1 Planche externe
2 Panneau imperméable
3 Contreplaqué structurel
4 Isolation (pour les armoires extérieures seulement)
5 Cadre en bois
6 Planche arrière
7 Espace de rangement
8 Portes

4 Plan de masse





Maison double

Bjarne Mastenbroek, né en 1964, et Winy Maas, né en 1959

Utrecht, Pays-Bas, 1997

Tout architecte qui entreprend la conception d'un bâtiment procède habituellement à des analyses du site, du budget, des espaces requis, du code de l'urbanisme et ainsi de suite. Les architectes du cabinet néerlandais MVRDV ont fait de cette procédure de bon sens une philosophie et un style. Leurs projets ne se contentent pas de prendre en compte les facteurs quantifiables ; ils en deviennent l'expression visible et tangible, ce que le cabinet appelle des « *datascapes* », des « paysages de données ». Un bon exemple en est le projet baptisé « Pig City », qui traduit la logique économique, réglementaire et spatiale de la production porcine bio en une proposition parfaitement rationnelle mais profondément surréaliste visant à construire des élevages de porcs de plusieurs étages.

Mais les statistiques ne sont jamais politiquement neutres. Il faut les évaluer et les interpréter. Il faut résoudre les conflits d'intérêts. Par conséquent, un « paysage de données » est tout autant une carte sociale qu'un diagramme mathématique. La Maison double, à Utrecht, pourrait être interprétée comme une carte des rapports entre ses copropriétaires. Ayant acheté un grand terrain donnant sur un magnifique parc à la périphérie d'Utrecht, les premiers propriétaires s'aperçurent bientôt qu'ils n'auraient pas les moyens de mettre pleinement en valeur les potentialités du site. Ils s'associèrent à un promoteur, qui allait aussi devenir leur voisin immédiat, mais les deux familles ne parvinrent pas à décider, par exemple, qui aurait le meilleur accès au jardin ou la meilleure vue sur le parc. L'architecte Bjarne Mastenbroek fut appelé à la rescousse et invita à son tour Winy Maas de MVRDV à collaborer au projet. La maison qui en résulta conjugue deux caractéristiques propres à MVRDV, originalité et réalisme.

La première étape de la conception consista à délimiter une enveloppe de bâtiment relativement haute et peu profonde qui laisserait entrer beaucoup de lumière naturelle tout en optimisant la surface du jardin à l'arrière. Restait à savoir comment diviser le volume entre les deux associés. Un mur de séparation rectiligne priverait les deux familles de la jouissance entière de l'étendue du site et des vues panoramiques qu'il semblait offrir. Mettre un logement au-dessus de l'autre eût signifié que seul celui du dessous aurait un accès direct au jardin. La réponse était évidente mais inédite : varier la position du mur de séparation à chaque étage. La solution est difficile à comprendre en plan mais facile à apprécier en coupe. Chaque maison a un escalier droit à peu près au milieu de sa moitié du bâtiment. Le mur de séparation peut occuper n'importe quelle position entre les deux escaliers pour un partage judicieux de l'espace entre les logements. Cette distribution est beaucoup plus facile à dessiner qu'à construire, car le mur de séparation ne peut remplir sa fonction structurelle normale consistant à transmettre le poids des planchers jusqu'au sol. Chose remarquable, il n'y a pas de poteaux intérieurs. Au lieu de cela, des poutres-treillis et des étais en acier, cachés dans les murs intérieurs et extérieurs, se rejoignent à divers niveaux dans la complexe structure tridimensionnelle. Malgré cela, sur les façades avant et arrière, de grands pans de verre occupent souvent toute la largeur et la hauteur d'une pièce. Autrement, les murs extérieurs sont revêtus de panneaux plats qui accentuent le caractère de boîte abstraite de l'enveloppe et éliminent toute expression architectonique de structure ou de construction.

1 Plan du toit

1 Terrasse

2 Plan du troisième étage

1 Chambres
2 Cabinet de travail

3 Plan du deuxième étage

1 Salle de séjour
2 Cabinet de travail
3 Chambres

4 Plan du premier étage

1 Salle de séjour
2 Cuisine

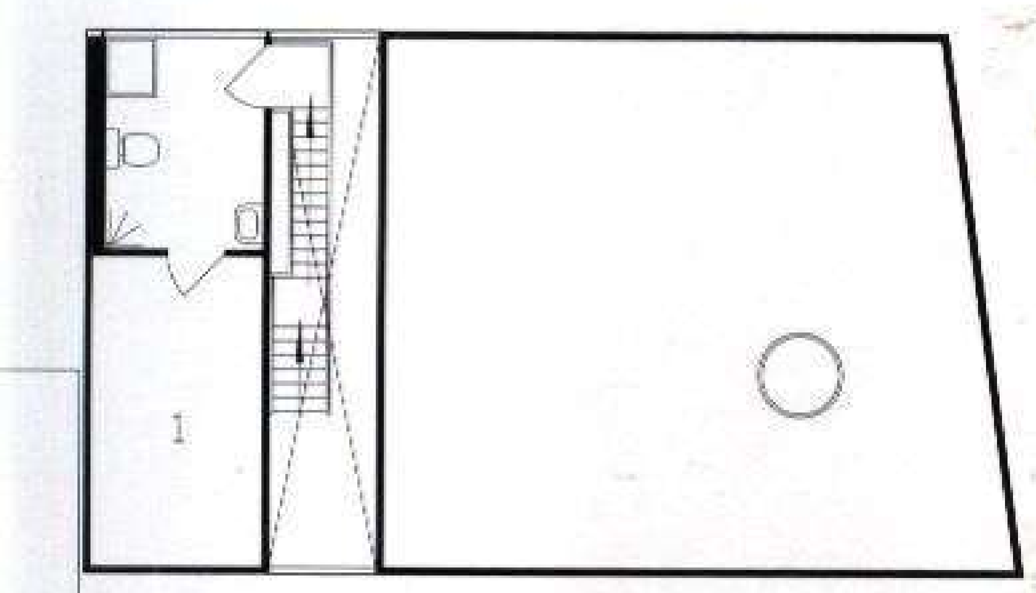
5 Plan du rez-de-chaussée

1 Entrée
2 Cuisine
3 Chambre d'amis
4 Espace de rangement

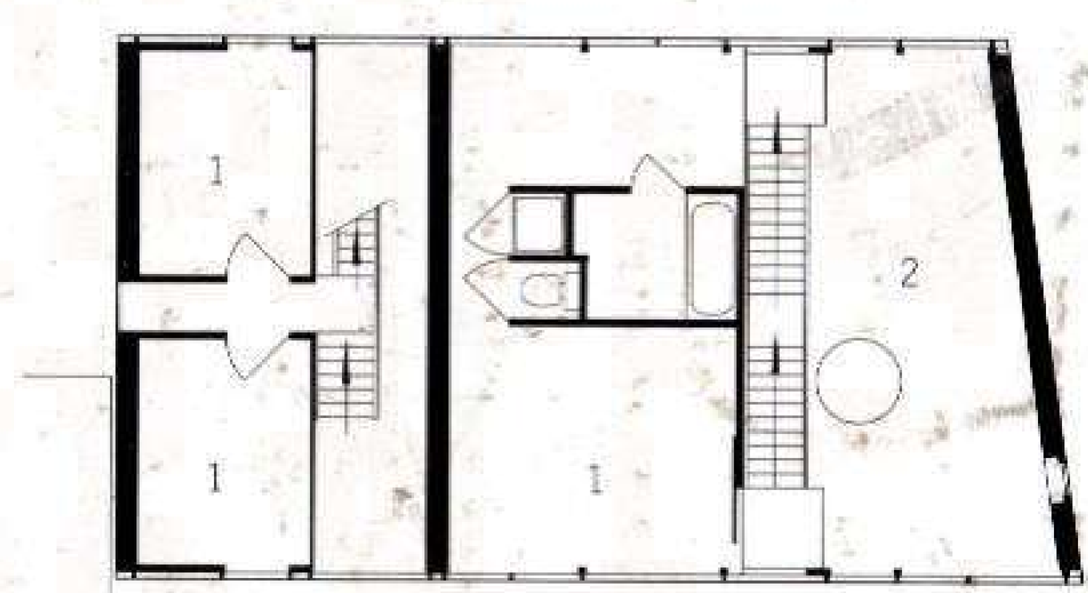
6 Coupe A-A

7 Coupe B-B

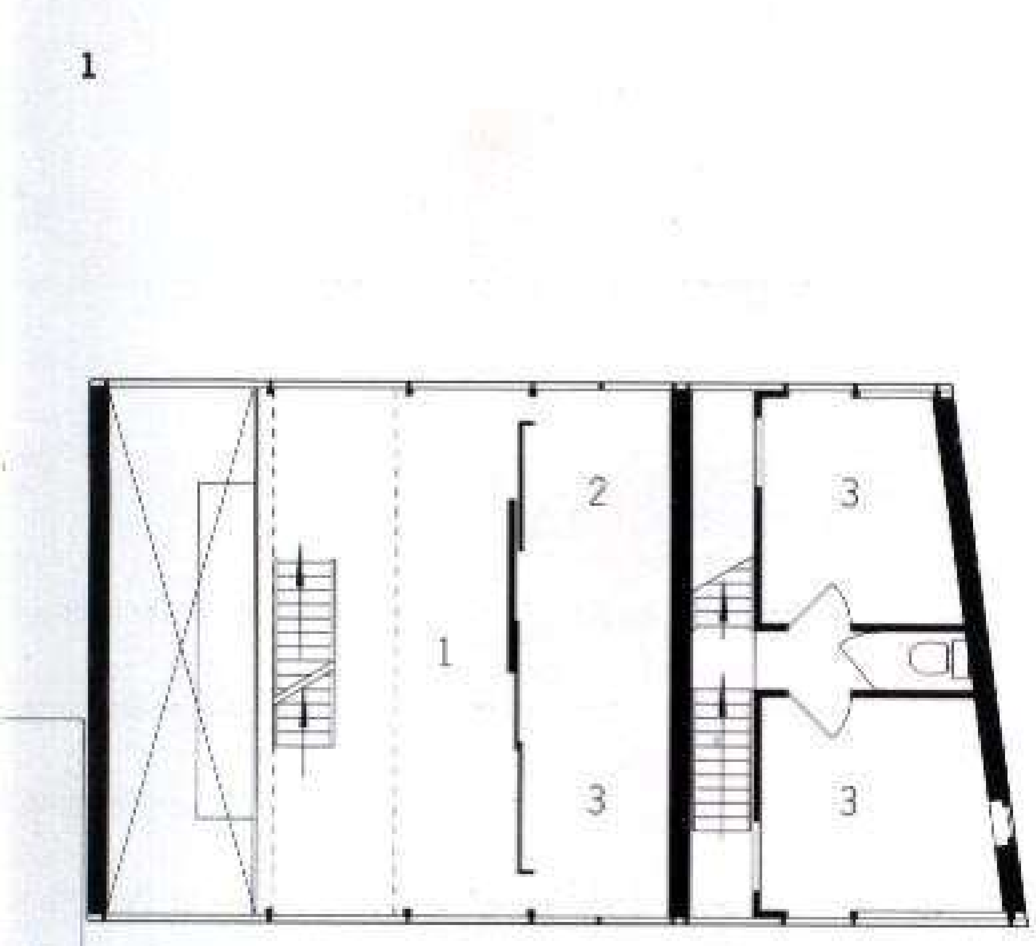
8 Élévation principale



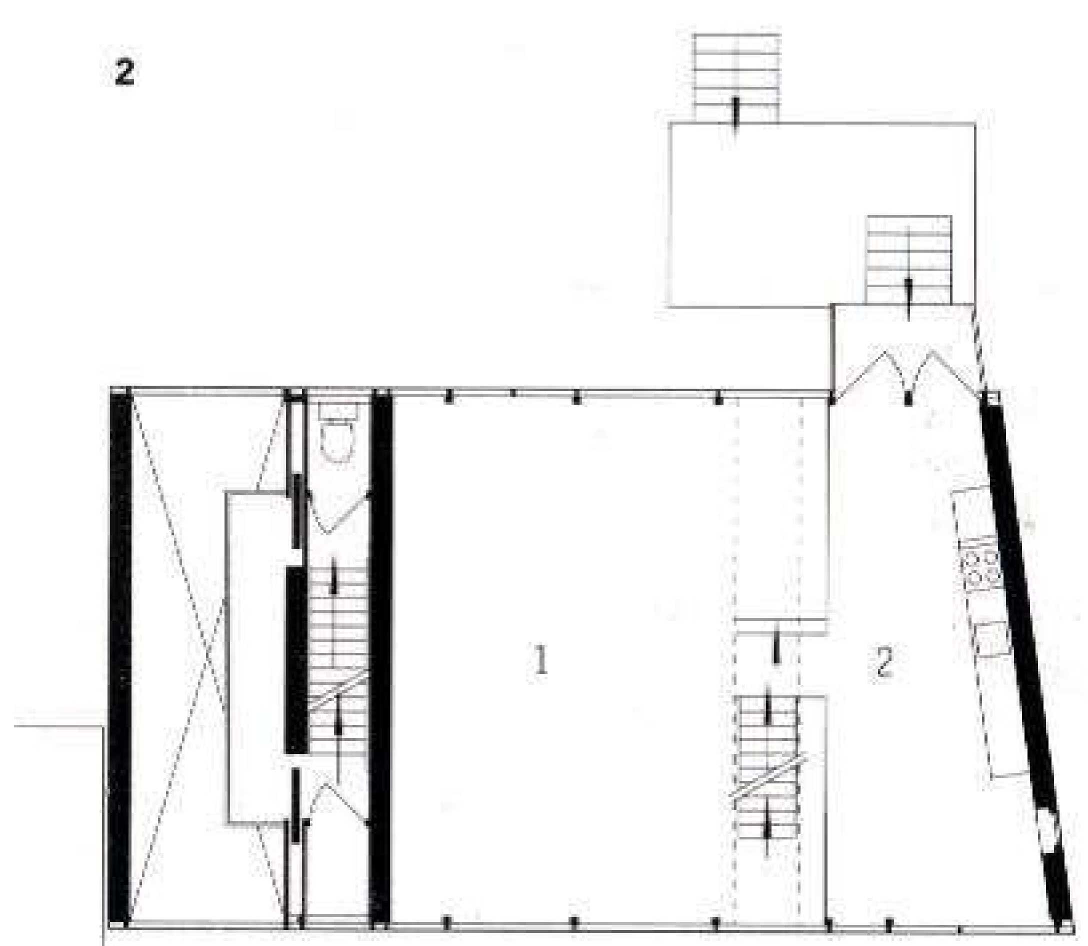
1



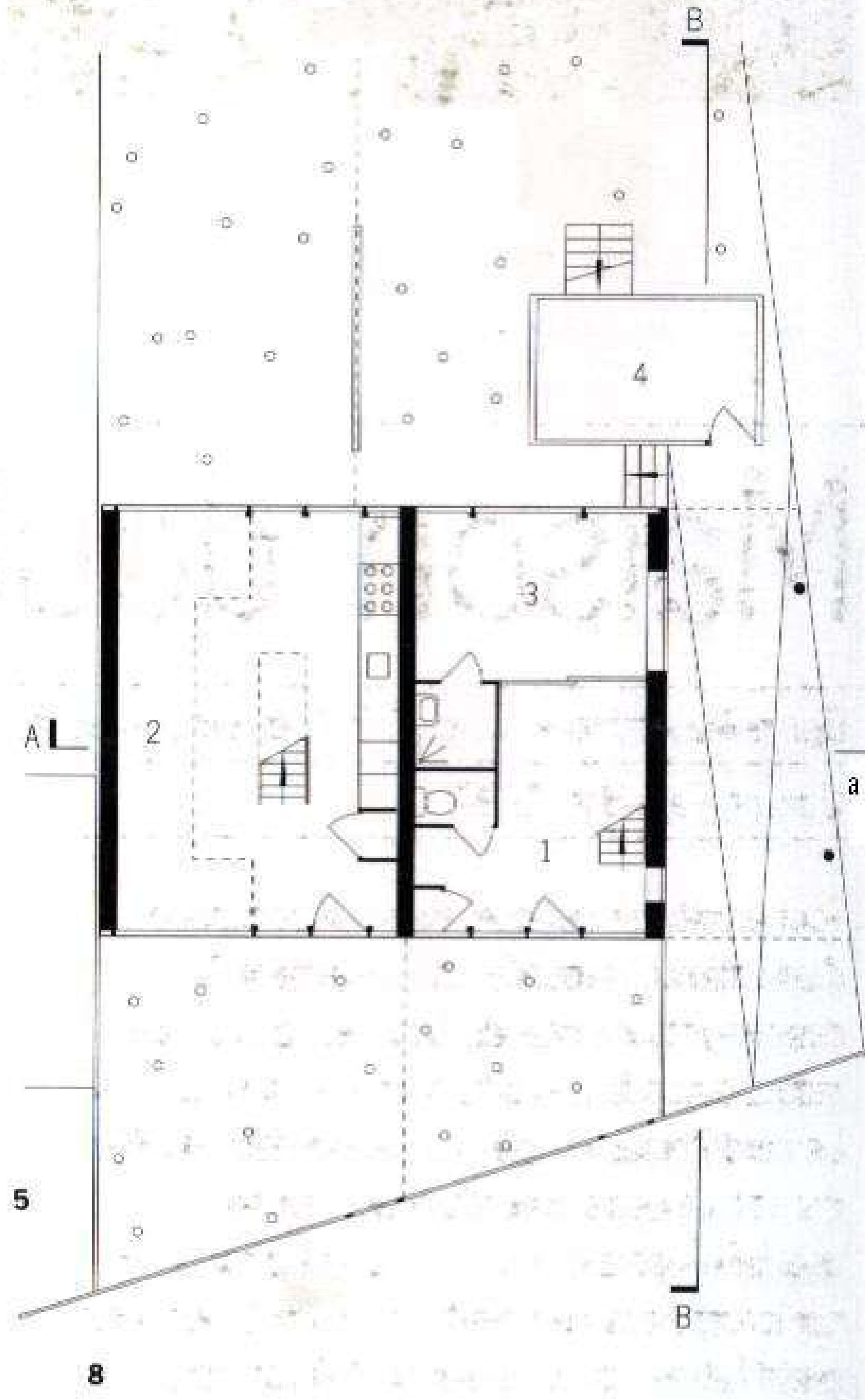
2



3

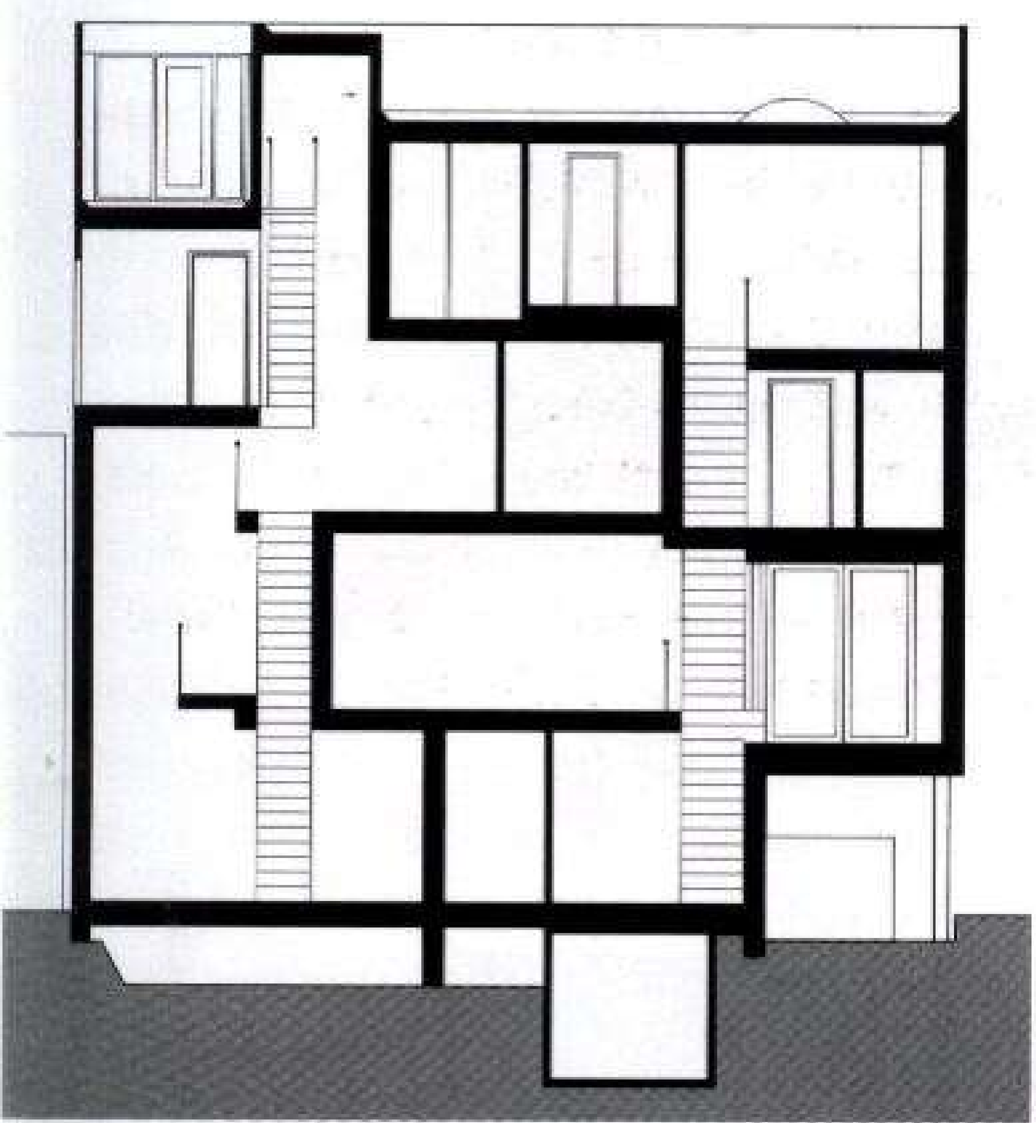


4

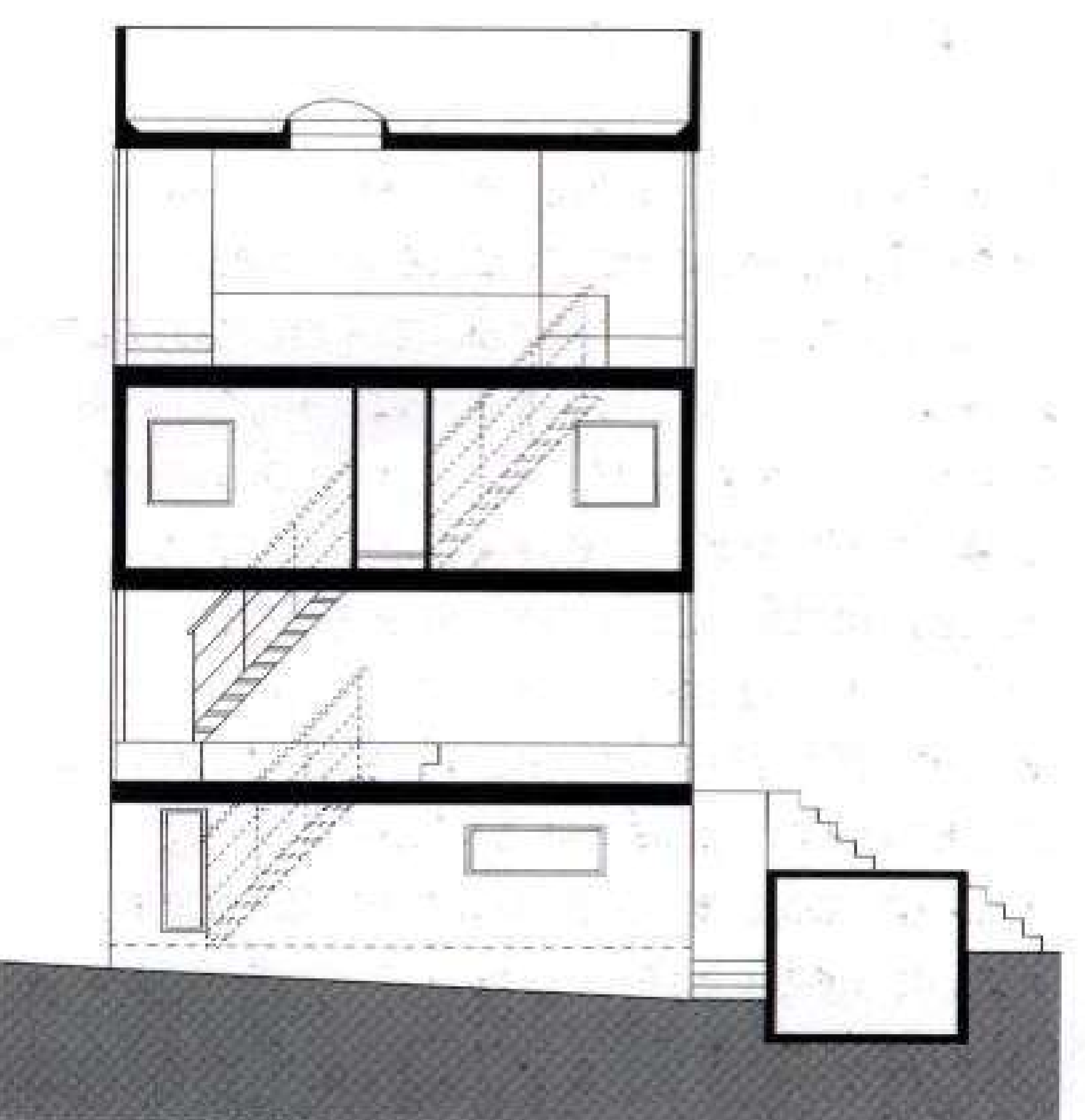


5

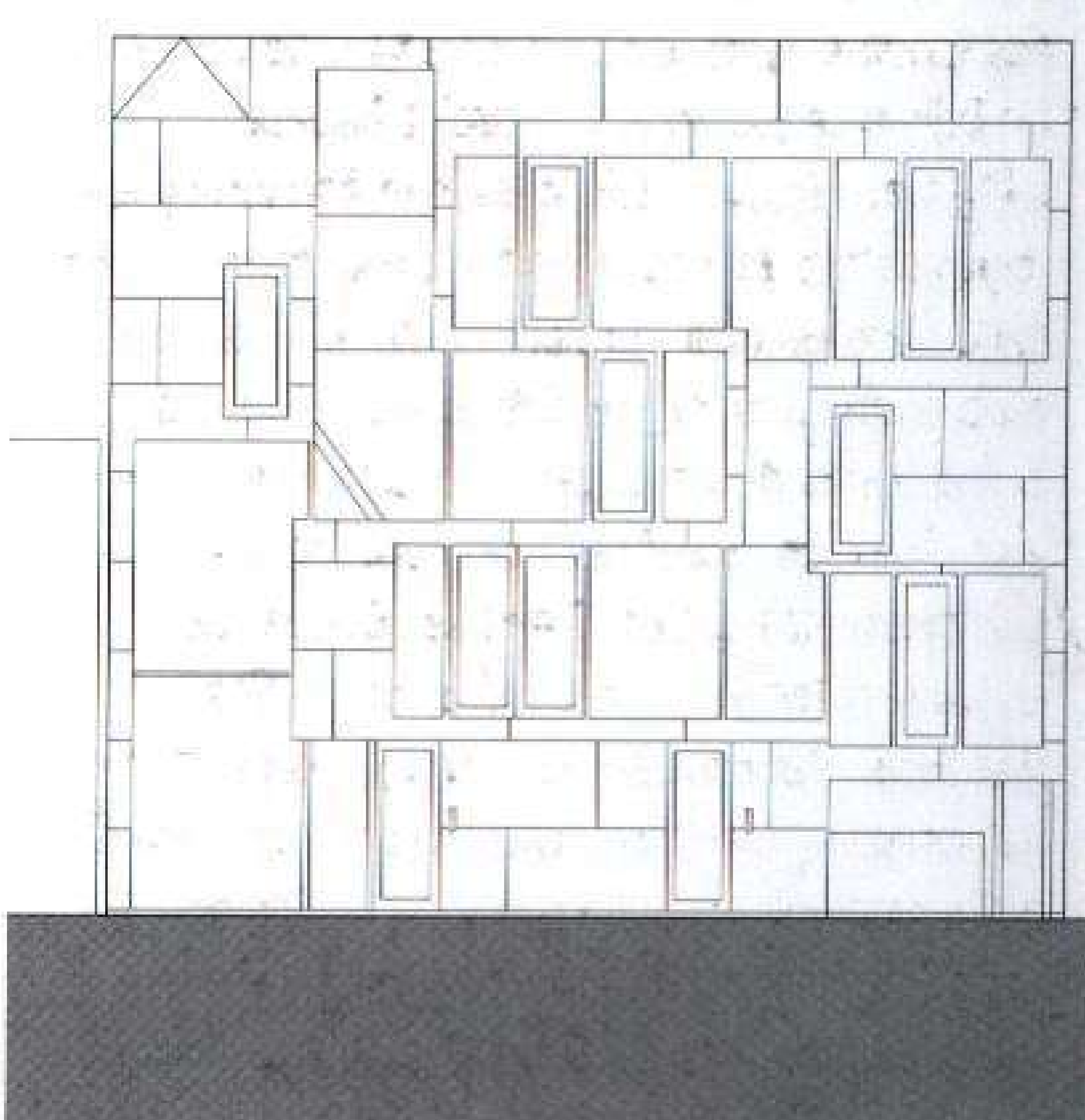
6



7



8



0 5 10 m





Maison M

Kazuyo Sejima, né en 1956, et Ryue Nishizawa/Sanaa, né en 1966

Tokyo, Japon, 1997

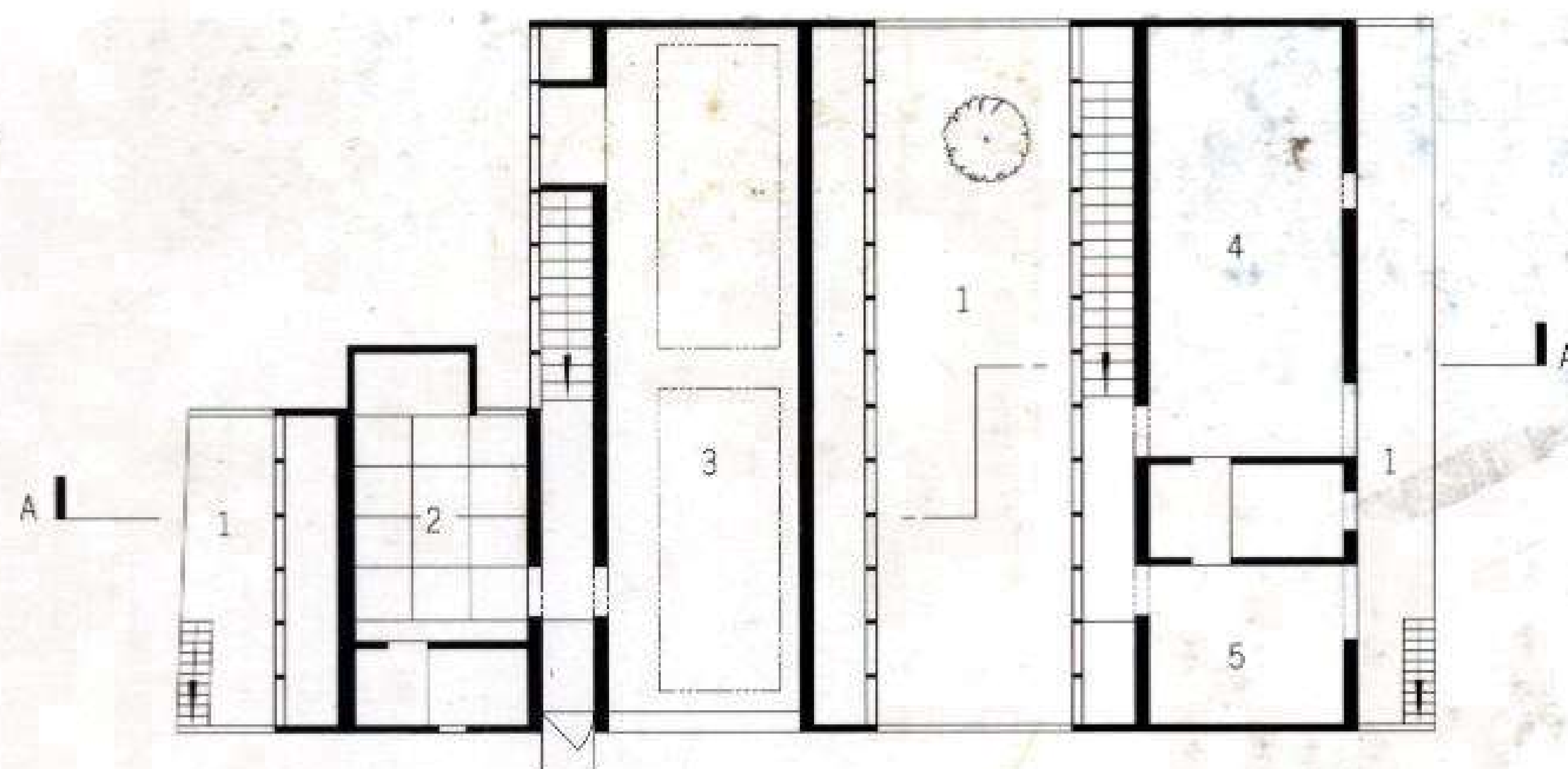
Les sous-sols sont généralement des espaces secondaires, réservés au rangement ou au local technique. Dans la maison M, le sous-sol est le principal espace de vie commune. Il constitue en fait la plus grande partie de la maison. La raison majeure de cette distribution inhabituelle était le besoin d'intimité et d'isolation sonore.

Dans cette partie de Tokyo, près du centre de la ville, les maisons sont grandes et coûteuses mais serrées les unes contre les autres, avec très peu de place entre la rue et les espaces de vie privée. Les clôtures sont hautes et les rideaux toujours tirés. Les clients de la maison M étaient musiciens et celle-ci devait leur servir de studio aussi bien que de domicile, de sorte que le bruit de la rue risquait d'être gênant. En enfonçant la maison dans le sol et en introduisant trois puits de lumière longitudinaux, on résolut deux problèmes d'un coup en créant un intérieur tourné vers lui-même mais néanmoins clair et aéré. Les deux puits de lumière situés à chaque extrémité de la maison sont à peine d'étroites courettes, mais le puits central s'apparente plus à un hall extérieur – un espace en hauteur, plutôt imposant, faisant approximativement un double carré en hauteur et un triple carré en largeur. Ses murs sont en verre translucide, son sol est un plancher en bois, placé au même niveau que ceux des chambres adjacentes, et une pergola en métal tient lieu de plafond. Un arbre unique, à une extrémité, est son seul ornement.

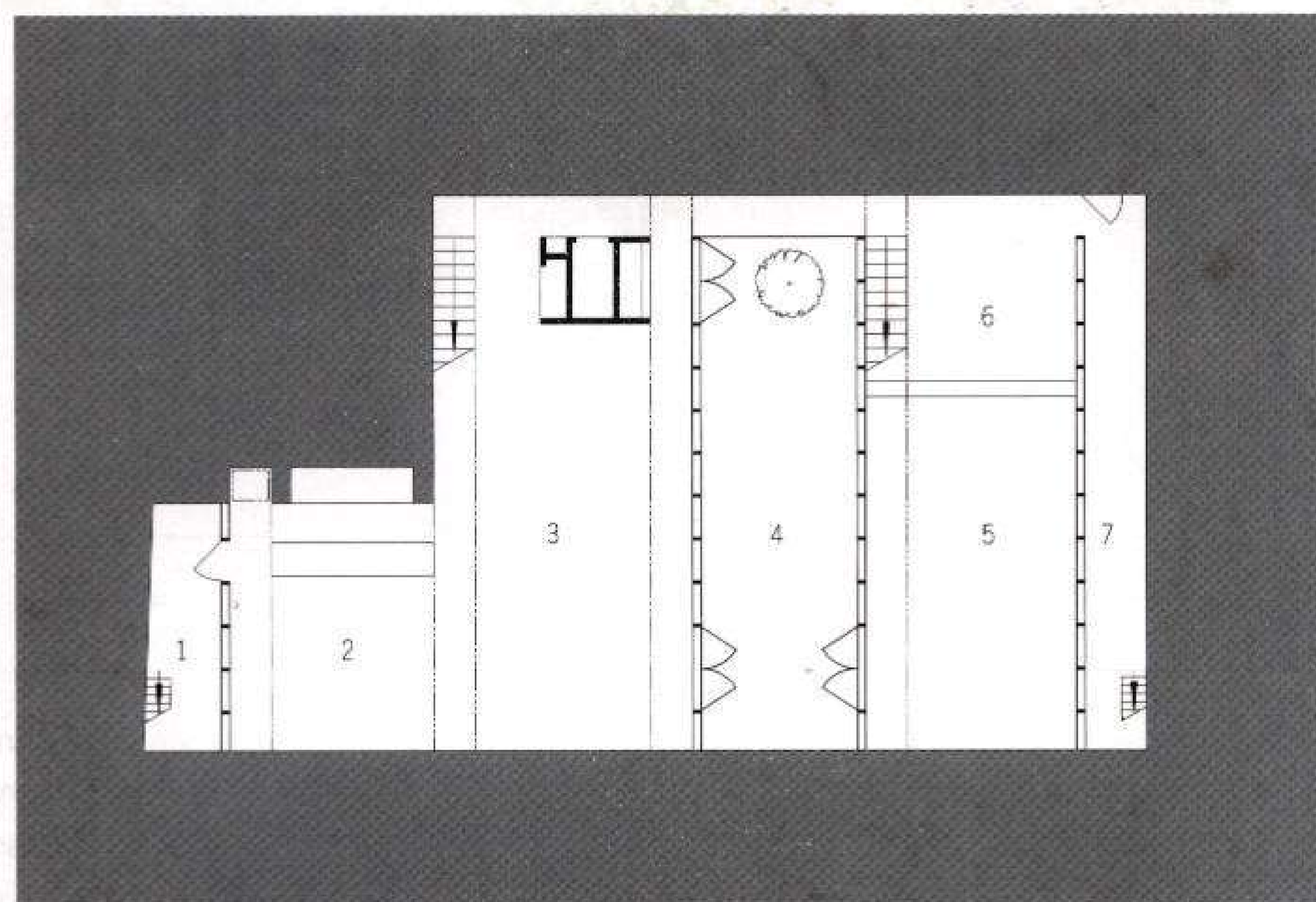
Le puits de lumière central divise le plan en deux zones : un espace en L comprenant la salle à manger et la salle de séjour, et un espace de travail rectangulaire subdivisé en salon de musique et en cabinet de travail. Les deux zones ne sont reliées que par un étroit couloir situé à une extrémité du puits de lumière. Ce plan d'une extrême rigueur remplit entièrement le site. Il reste toutefois de l'espace pour un garage et trois chambres, dont une chambre d'amis avec tatamis. Ces pièces occupent trois « ponts » d'un étage de haut et de largeur égale, à ossature métallique, qui franchissent le sous-sol de l'avant à l'arrière au niveau de la rue. Un escalier droit en acier qui part du hall d'entrée occupe l'intervalle entre le pont et le mur du puits de lumière central.

Tout est parfaitement régulier ; en termes géométriques, la distribution pourrait difficilement être plus simple. Comme le montre le plan, elle consiste tout au plus en une rangée d'espaces linéaires – dix en tout – de différentes largeurs telles les bandes d'un code-barres. Mais il y a une complexité sous-jacente. Les espaces peuvent être lus selon des combinaisons variées. La salle de séjour, par exemple, ne peut être que la bande de plancher située sous le soffite du pont du garage au-dessus, ou peut inclure les intervalles de chaque côté du pont, plus la salle à manger plus loin, plus son intervalle et son puits de lumière. La lumière du jour ajoute encore à la complexité. Elle est presque toujours indirecte et vient généralement de deux directions au moins, varie d'intensité et épouse subtilement les contours de toutes les formes qu'elle éclaire.

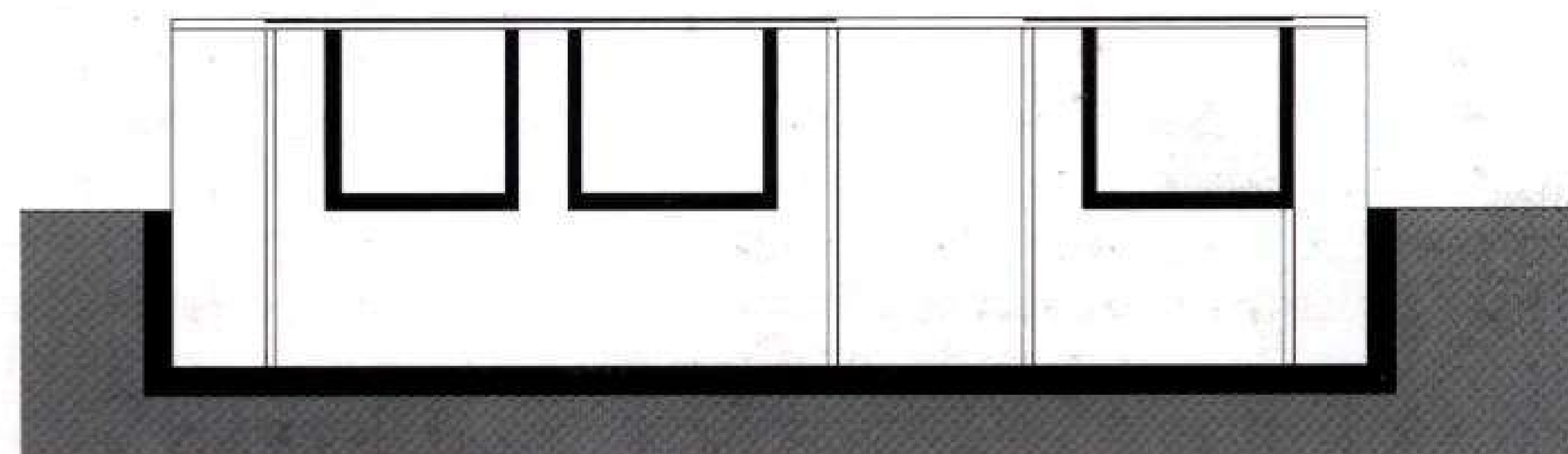
Kazuyo Sejima est célèbre pour ses finitions minimalistes. Il n'y a ni projections ni renfoncements, ni couvre-joint, ni vides tape-à-l'œil. Chaque élément est discret, parfaitement adapté à l'espace qui lui est attribué. Rien n'est « exprimé ». Il est difficile de parvenir à une telle simplicité apparente. Le mur avant de la maison consiste en un plan unique de métal perforé interrompu uniquement par la porte d'entrée et celle du garage. Mais la subtilité trouve aussi sa place ici. À l'endroit où le mur croise la partie supérieure du puits de lumière central, il est doublé d'une grande fenêtre de polycarbonate translucide. La nuit, il rougeoie doucement.



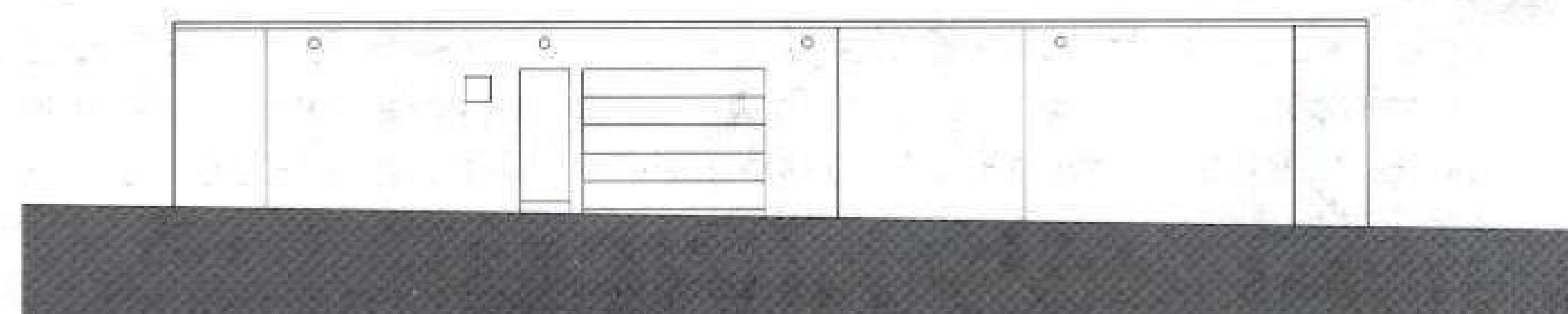
1



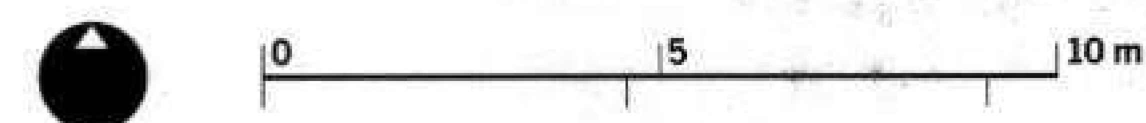
2



3



4



1 Plan du niveau de l'entrée

1 Vides
2 Chambre d'amis
3 Garage
4 Chambre principale
5 Chambre des enfants

2 Plan du niveau inférieur

1 Puits de lumière 1
2 Salle à manger
3 Salle de séjour
4 Puits de lumière 2
5 Studio
6 Cabinet de travail
7 Puits de lumière 3

3 Coupe A-A

4 Élévation





Maison à Bordeaux

Rem Koolhaas, né en 1944

Bordeaux, France, 1998

La Maison à Bordeaux va à l'encontre de toutes les conventions architecturales. Prenons les poteaux, par exemple – ces formes architecturales très conventionnelles, le symbole même de l'architecture. À l'exception d'un ou deux poteaux presque invisibles dans le sous-sol, rien dans cette grande maison ne peut raisonnablement être qualifié de poteau, et encore moins de mur porteur. Les bâtiments sont généralement censés être composés de bases solides et de superstructures plus légères ; dans celle-ci, c'est tout le contraire. Une immense boîte en béton apparemment privée de support surplombe un espace ouvert délimité avec souplesse par des murs en verre. Les poutres portent habituellement leur charge par en dessous ; ici, une seule poutre en acier, haute de près d'un étage, occupe le sommet du bâtiment, ressemblant davantage à une enseigne publicitaire qu'à un élément de structure fonctionnel. Et il en va ainsi pour chaque élément et chaque détail, chacun étant une sorte de tour de passe-passe.

Pourtant, c'est aussi à sa manière une conception pragmatique, qui répond plus qu'adéquatement aux besoins tant physiques que psychologiques du propriétaire handicapé, se déplaçant en fauteuil roulant, et de sa famille. Chacun des trois étages est un monde différent. Le premier est un sous-sol surélevé, creusé dans le sommet de la colline, avec un mur en verre face à la cour intérieure de l'entrée. À l'intérieur, l'espace ressemble à une caverne dont chaque pièce est sculptée séparément dans le sol et revêtue d'un plâtre gris que l'on dirait en attente de peintures rupestres. L'escalier principal conduisant au niveau suivant ressemble à un trou creusé par un animal et, chose surprenante, il débouche à l'air libre sur la terrasse du rez-de-chaussée. Une étrange porte coulissante inclinée ouvre sur un espace de vie commune aux murs vitrés. Du côté sud, le mur en verre peut glisser vers l'extérieur sur la terrasse, ouvrant un espace tout en protégeant l'autre. Au-dessus, le soffite inégal, non peint, de la boîte en béton surplombe de manière presque oppressante l'espace, entraînant le regard vers l'extérieur sur la vallée de la Garonne et la ville de Bordeaux au loin.

L'étage supérieur, à l'intérieur de la boîte en béton, est un monde essentiellement fermé constitué d'espaces imbriqués dont certains s'ouvrent sur le ciel. Seule la chambre principale a vue sur le paysage à travers l'extrémité de la boîte. Les chambres des enfants ont des hublots fuselés et disposés en angle qui convergent telles des lentilles sur des points de mire dans la pièce – un oreiller, une baignoire, un bureau.

Mais l'espace le plus important de toute la maison est l'ascenseur – non pas un ascenseur conventionnel mais une pièce entière, meublée comme un cabinet de travail, qui monte et descend sur une colonne hydraulique tel un élévateur de voitures dans un garage. Il est la clé qui déverrouille l'espace pour les habitants de la maison, qu'ils soient ou non en fauteuil roulant. Au sous-sol, cet ascenseur fait partie de la cuisine et ouvre sur une cave à vin ; au rez-de-chaussée, il communique avec la salle de séjour ; à l'étage supérieur, il devient une alcôve dans la chambre principale. Mais il est également une pièce à part entière, haute de trois étages et tapissée du sol au plafond de bibliothèques.

Et la mystérieuse boîte en surplomb ? À une extrémité, elle repose sur un portail trapu en acier ; à l'autre, elle est suspendue à la poutre-enseigne, laquelle est à son tour supportée par la gaine en béton d'un escalier en colimaçon. Comme cet escalier, à l'endroit où il traverse la terrasse ouverte, risque d'être pris pour un poteau, il est dématérialisé par un revêtement de chrome réfléchissant. Ce « poteau » n'est pas tout à fait au centre de la poutre en porte-à-faux, laquelle est par conséquent tenue en équilibre par une tige ancrée dans le sol dans la cour intérieure.

1 Élévation nord-est

2 Plan du deuxième étage

1 Chambre des parents
2 Salle de bain
3 Ascenseur
4 Chambres
5 Salles de bain

3 Coupe A-A

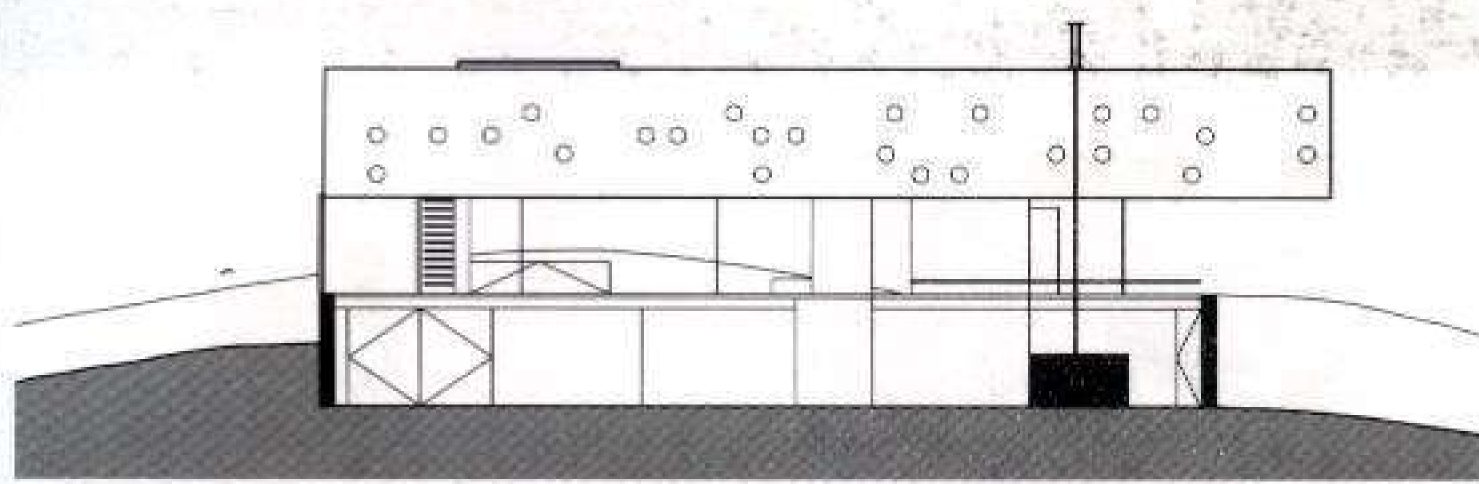
4 Plan du premier étage

1 Salle de séjour
2 Salle à manger
3 Terrasse
4 Cabinet de travail
5 Ascenseur

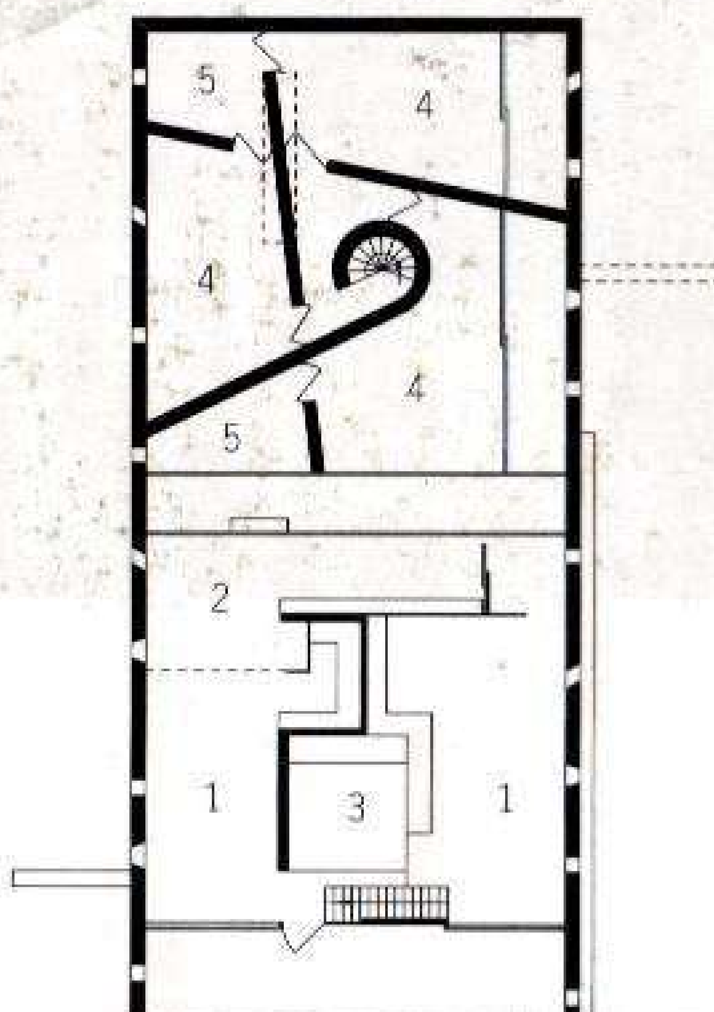
5 Coupe B-B

6 Plan du rez-de-chaussée

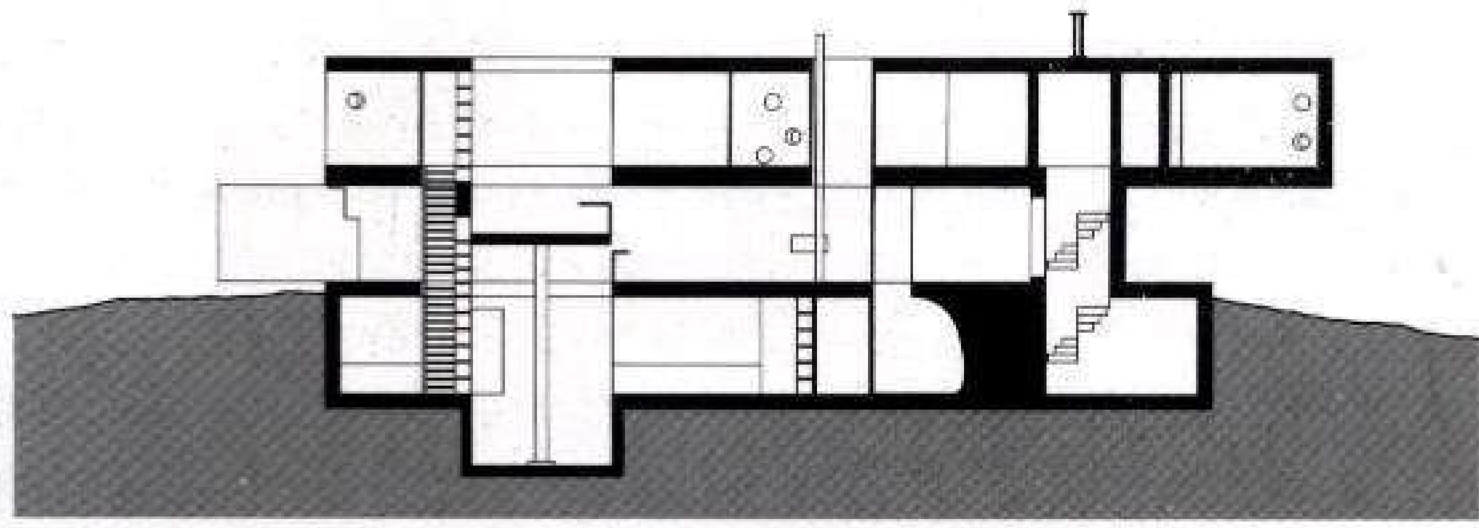
1 Entrée principale
2 Cuisine
3 Buanderie
4 Ascenseur
5 Cave à vin
6 Salle de télévision
7 Quartiers des domestiques



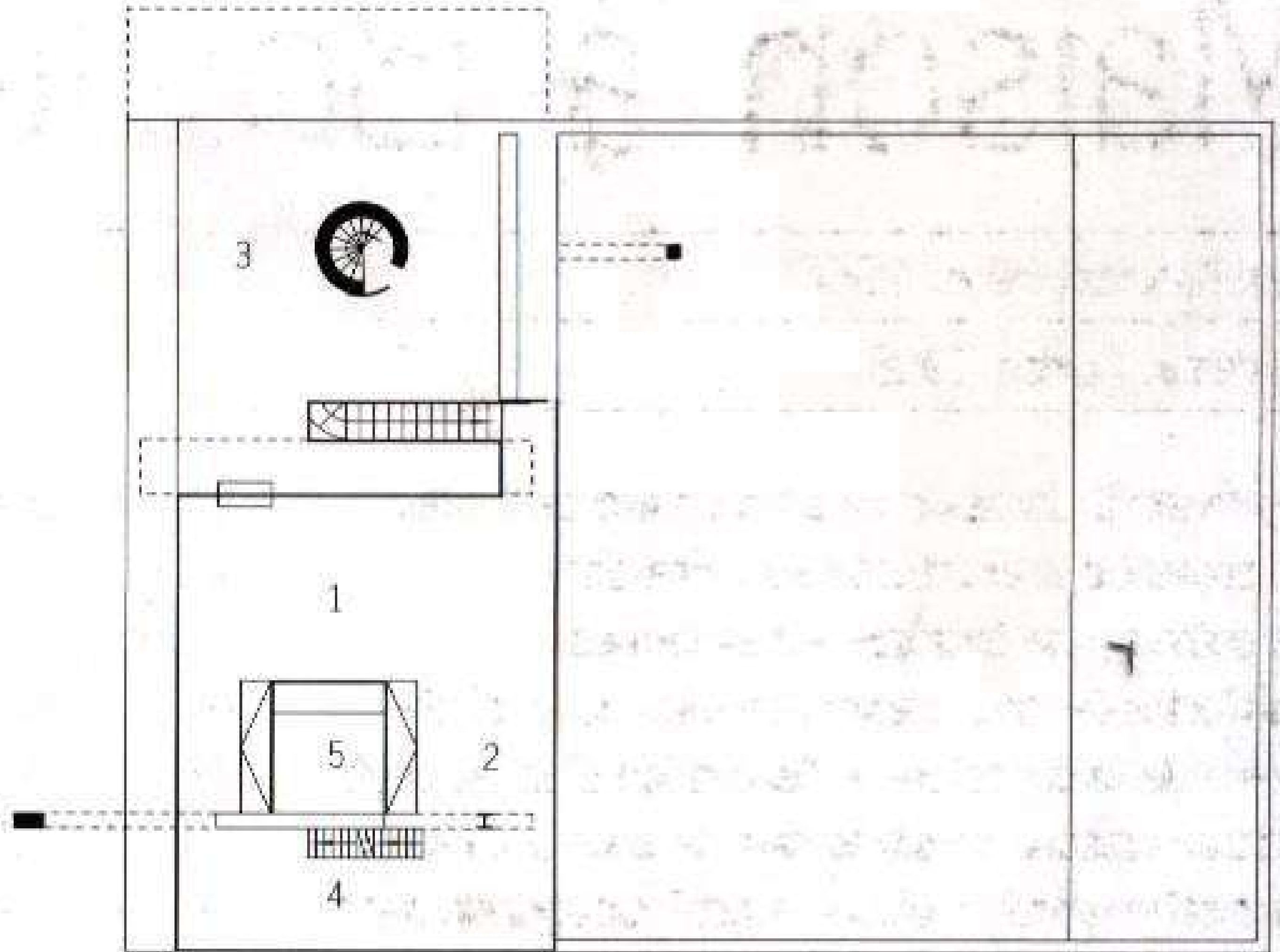
1



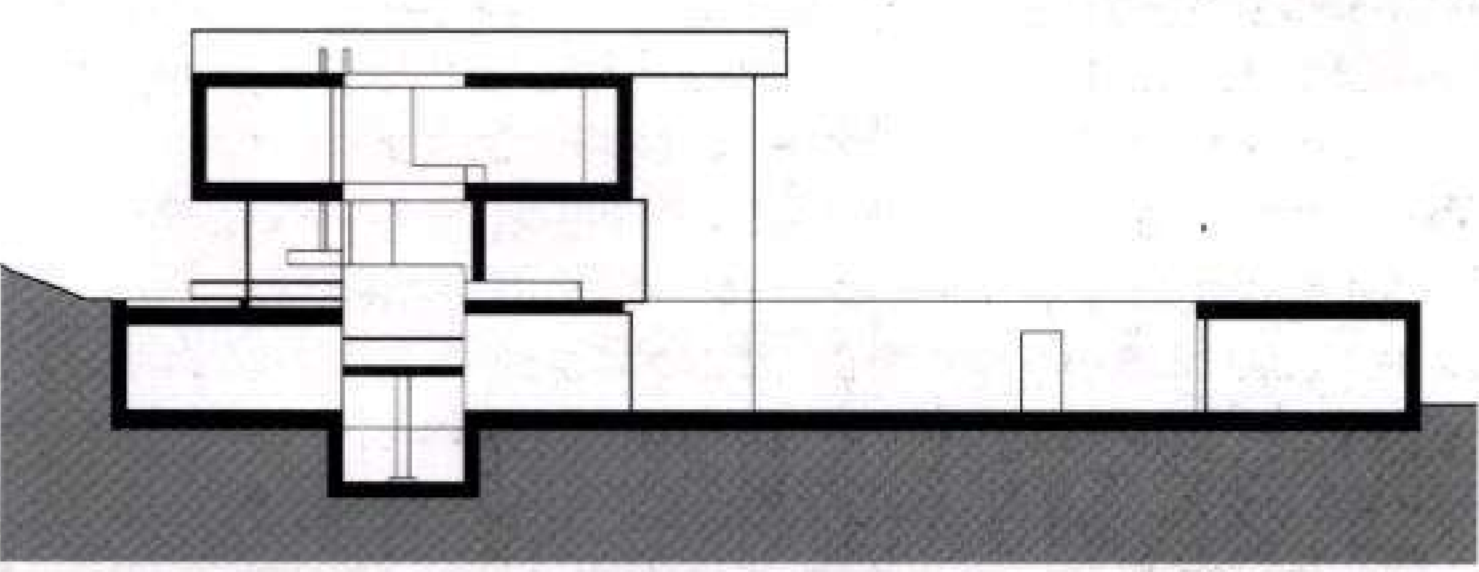
2



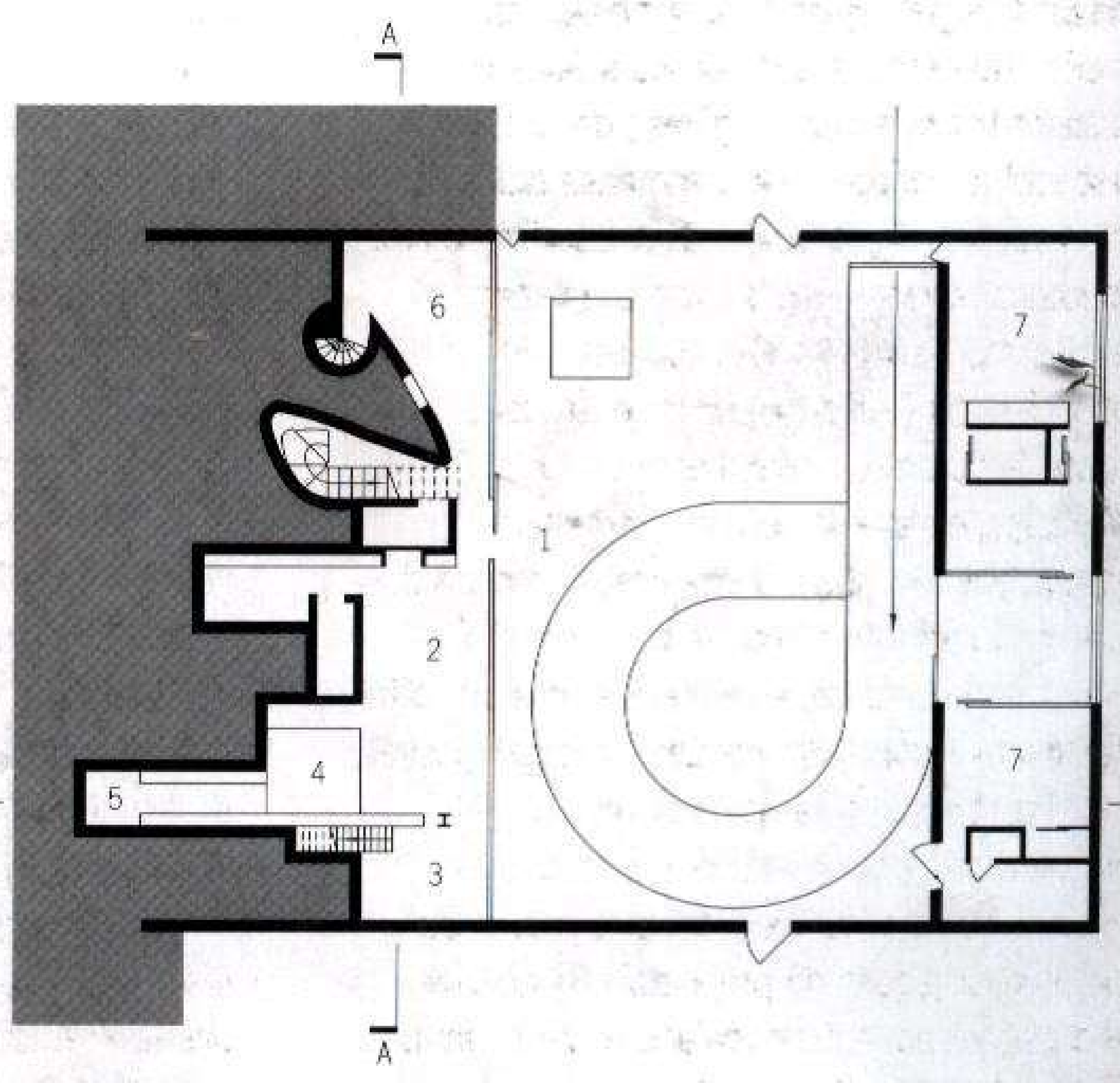
3



4



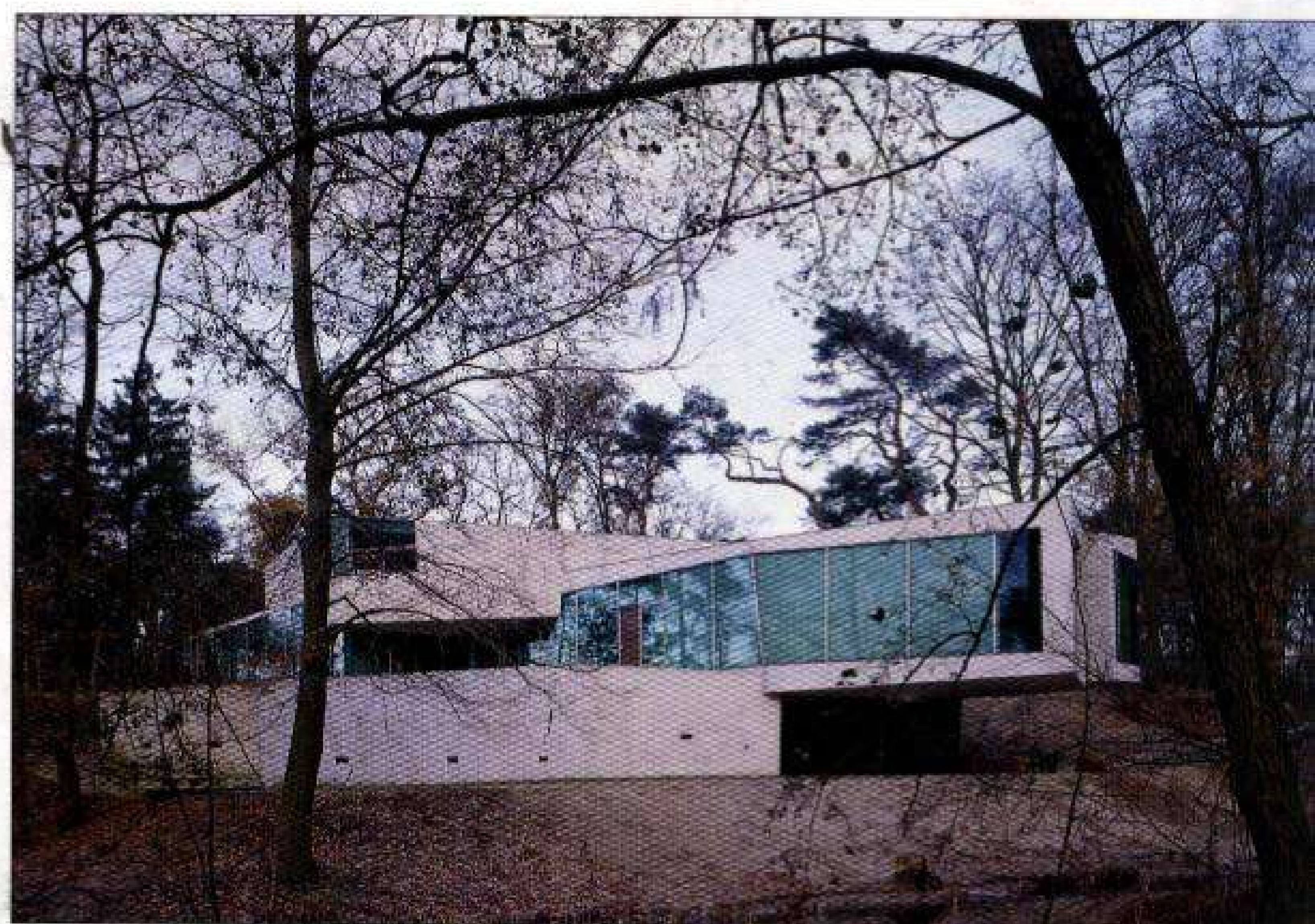
5



6

0 5 10 m





Maison Möbius

Ben van Berkel, né en 1957, et Caroline Bos, née en 1959

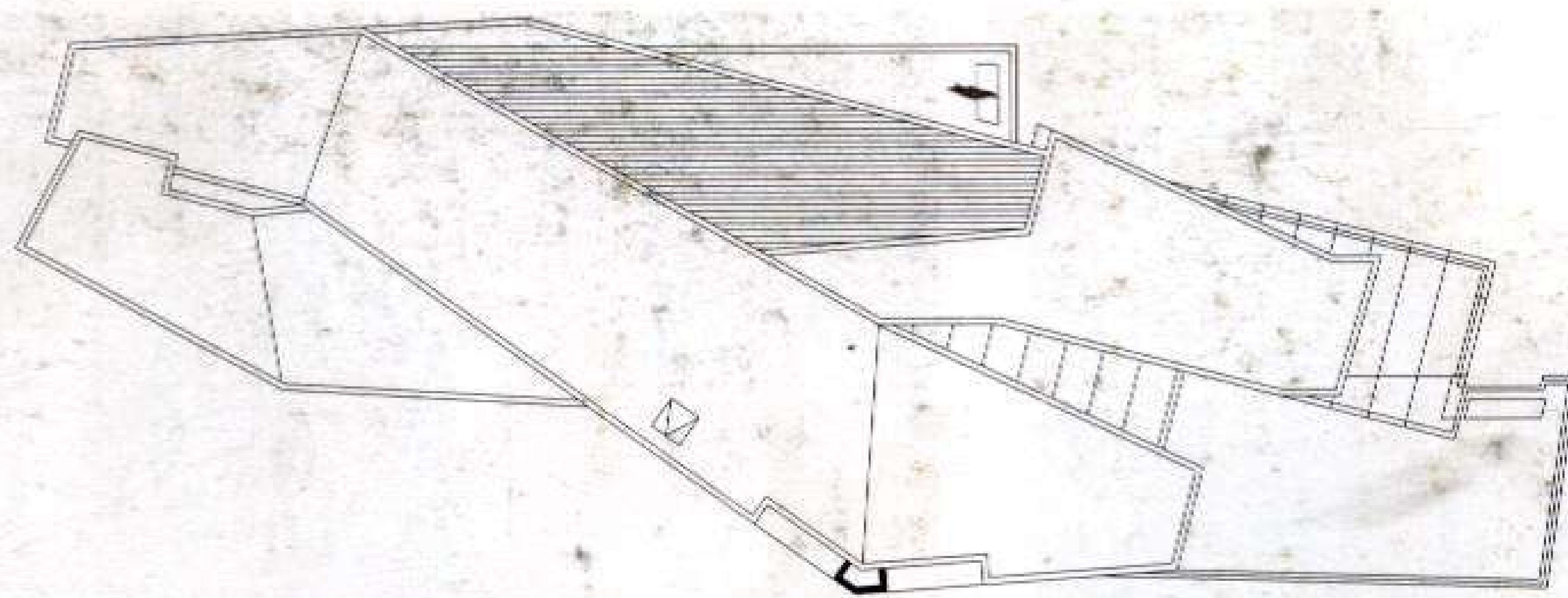
Utrecht, Pays-Bas, 1998

On démontre habituellement le principe du ruban de Möbius en prenant une bande de papier que l'on tord une fois et dont on joint les deux bouts. Le papier n'est plus qu'une surface à un seul côté. Il est devenu une forme tridimensionnelle déconcertante et paradoxale, sans intérieur ni extérieur. À première vue, la maison Möbius ne ressemble pas à un ruban de Möbius, à moins qu'elle ne soit un ruban de Möbius qui aurait été aplati et froissé et dont les extrémités auraient été de nouveau séparées. L'une des premières conditions d'existence de tout bâtiment, la gravité, rend quelque peu problématique toute idée de ruban de Möbius habité. Et les architectes Ben van Berkel et Caroline Bos n'ont pas clarifié les choses en disant que la conception de la maison était en fait fondée sur une forme différente, un *double-locked torus*, un tore à double fermeture. Le site Internet de leur cabinet montre un modèle informatique de cette forme, sinueuse et organique telle une anse intestinale. Une version animée du modèle montre même un léger renflement péristaltique qui se déplace le long de cette forme.

La maison ne ressemble pas plus à un tore à double fermeture qu'à un ruban de Möbius. Elle est cristalline plutôt qu'amibienne et est plus froissée qu'enflée. Mais les modèles sont inspirateurs à un niveau conceptuel plutôt que formel. On recourt à eux pour échapper à la convention architecturale et pour tromper les attentes de ce que devrait être une maison normale. Ils introduisent aussi un élément dynamique dans la conception. Les clients, mari et femme, travaillent tous deux à domicile mais séparément, ne se rencontrant qu'à certains moments de la journée. Par conséquent, la maison est conçue non comme une suite d'espaces statiques mais comme une boucle spatiale autour de laquelle les activités quotidiennes – travail, vie commune, sommeil – se déplacent tel le renflement du « tore à double fermeture ». Et comme il y a deux personnes avec des emplois du temps différents, il doit y avoir deux trajets possibles – d'où la « double fermeture ».

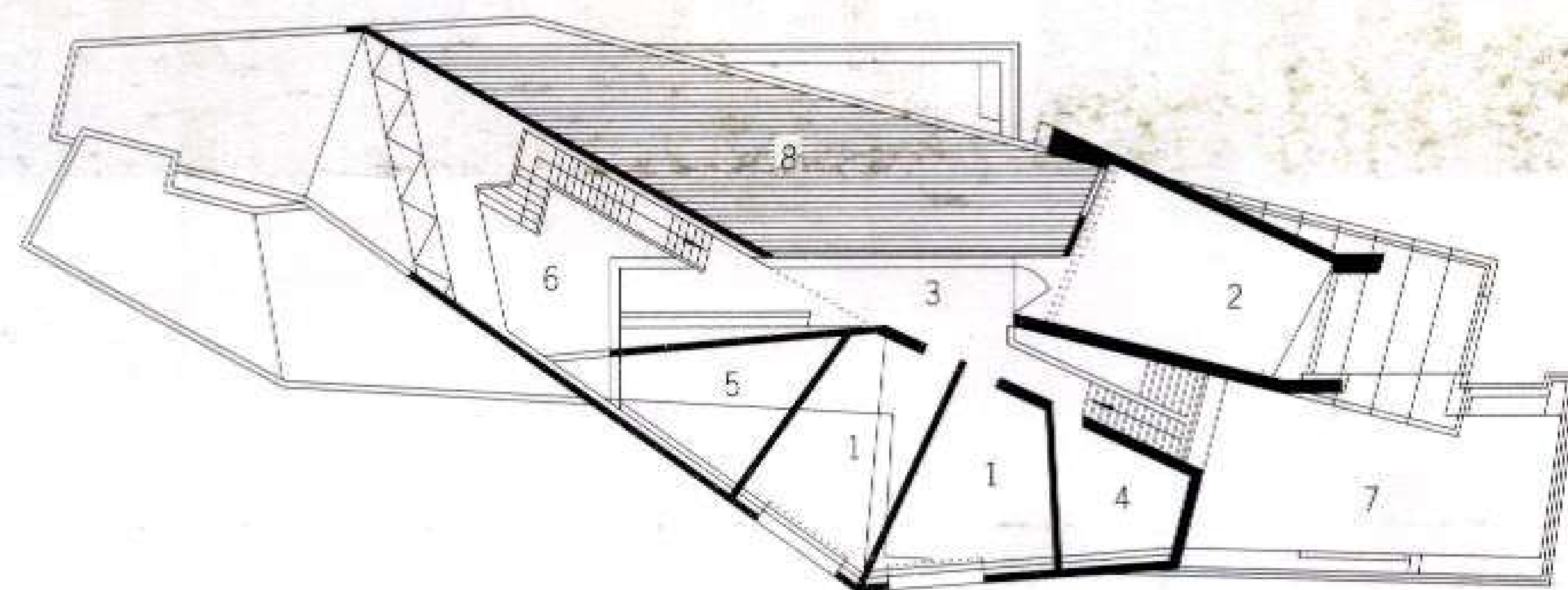
Les plans sont difficiles à interpréter mais la circulation de base est d'emblée perceptible. En commençant par le hall d'entrée au rez-de-chaussée sur le côté sud, on emprunte immédiatement droit devant soi l'escalier en zigzag et on arrive au premier étage où un couloir tordu et un palier débouchent sur un autre escalier. On le descend jusqu'à un niveau inférieur/rez-de-chaussée, faisant demi-tour sous le palier avant de gravir une rampe jusqu'au point de départ dans le hall d'entrée. Ce n'est pas tout à fait un ruban de Möbius mais une figure tridimensionnelle qui procure une expérience spatiale inhabituelle. L'itinéraire traverse des espaces aux noms conventionnels – atelier, chambre, salle de séjour – mais il n'est en rien agencé comme un couloir conventionnel. Le motif du ruban de Möbius a été appliqué aux éléments de clôture ainsi qu'aux espaces clôturés. Des rubans de béton et de verre rigides s'enroulent les uns sur les autres pour créer des espaces qui communiquent entre eux et ont vue les uns sur les autres de diverses manières – à travers, par-dessous, par-dessus et en travers. Il n'y a pas de fenêtres en tant que telles, uniquement des murs de verre, de sorte que les espaces communiquent autant avec le paysage environnant qu'entre eux. Le site, un vaste terrain ouvert à la périphérie d'Utrecht, a été aménagé comme un prolongement de la maison par le paysagiste Adriaan Geuze.

En 1998, van Berkel et Bos créèrent UN Studio, « UN » pour *united net*, en référence à un mode de fonctionnement en collaboration avec des constructeurs, des métreurs et des directeurs de projets ainsi que des architectes et des designers. C'est une idée sensée. Si l'on conçoit des bâtiments comme la maison Möbius, il est préférable d'être en bons termes avec les membres de l'équipe de construction.



1

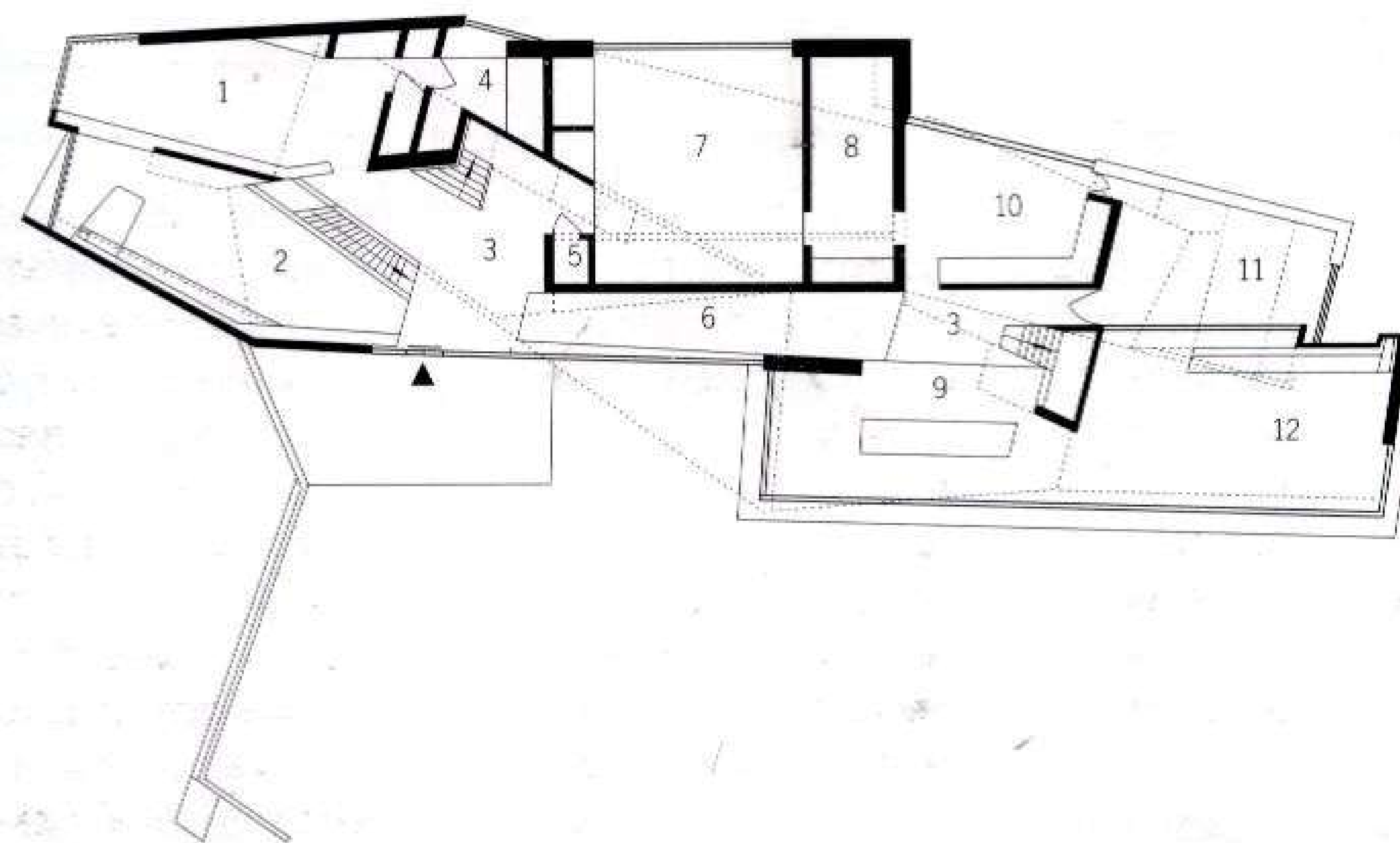
1 Plan du toit



2

2 Plan du premier étage

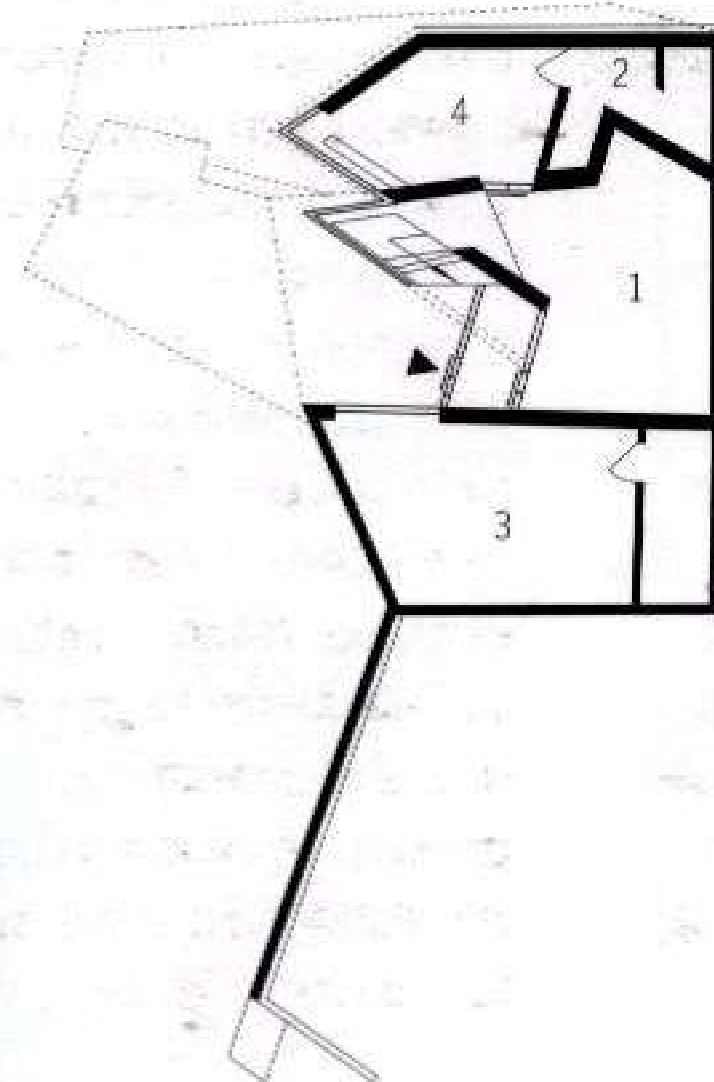
1 Chambres
2 Atelier
3 Circulation
4 Salle de bain
5 Espace de rangement
6 Espace ouvert
7 Partie haute de la salle de séjour
8 Toit-jardin



3

3 Plan du rez-de-chaussée

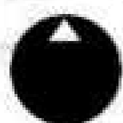
1 Chambre
2 Atelier
3 Circulation
4 Salle de bain
5 Toilettes
6 Rampe
7 Garage
8 Espace de rangement
9 Salle de réunion
10 Cuisine
11 Véranda
12 Salle de séjour



4

4 Plan du sous-sol

1 Circulation
2 Salle de bain
3 Espace de rangement
4 Chambre d'amis



0 5 10 m





Maison en aluminium

Toyo Ito, né en 1941

Setagaya-ku, Tokyo, Japon, 2000

Alors que les villes occidentales entretiennent leur passé au moyen de boulevards, d'édifices monumentaux et de places, les villes japonaises vivent toujours dans le présent. Elles sont en quelque sorte plus abstraites, et ressemblent davantage à des réseaux mouvants et changeants qu'à des hiérarchies invariables et tenaces.

L'architecture de Toyo Ito semble s'accorder à cette évanescence et en accepter les conséquences. La médiathèque de Sendai qui, depuis son achèvement en 2000, a rapidement été considérée comme son chef-d'œuvre, est un grand édifice public qui déploie des formes d'une nouveauté remarquable quoiqu'il n'ait rien de monumental. Il obéit à un système non hiérarchique : un empilement d'étages reliés par des colonnes creuses en verre et fermé par des murs presque invisibles. Ito lui-même le compare à un aquarium bien que ce soit davantage le contenant que le contenu qui semble flotter. Ce bâtiment pourrait sans doute se reproduire et s'étendre à l'infini – ou disparaître du jour au lendemain.

Dans les bâtiments plus petits d'Ito, telle la Maison en aluminium dans le quartier Setagaya-ku de Tokyo, l'évanescence se transforme en une sorte d'élégante discrétion. La maison est en aluminium et en verre et non en bois et en papier mais elle est néanmoins inspirée de la maison japonaise traditionnelle – ce parangon architectural dont les premiers modernistes européens et américains s'étaient entichés. De la même façon, elle associe banalité et raffinement extrême. Au premier abord, on dirait un élément de mobilier urbain de peu d'intérêt – une sous-station d'électricité ou une voiture garée – mais à l'examen, sa discrète élégance apparaît et elle se transforme subitement en architecture.

La forme extérieure de la maison est très simple : une petite boîte posée sur une grande, avec un pare-soleil en saillie sur toute la façade avant et une pergola au-dessus d'un abri à voitures sur le côté. Le plan, toutefois, est plutôt subtil. La plupart des espaces de vie commune, dont la petite pièce avec tatamis, sont au rez-de-chaussée, disposés autour d'un espace en double hauteur semblable à une petite cour intérieure. Au niveau supérieur, cet espace est éclairé par des fenêtres exposées au sud, de sorte qu'il fait office de lanterne illuminant tout l'intérieur et aussi de cheminée d'évacuation améliorant l'aération. À l'étage, il n'y a qu'une chambre d'amis et une salle de bain avec accès à un toit-terrasse.

La maison est assemblée plutôt que construite mais elle le fut pièce par pièce sur le site, et non en panneaux ou de manière volumétrique dans un atelier. À part les murs intérieurs et les plafonds en Placoplâtre peint et les planchers en parquet, le verre et l'aluminium extrudé constituent les matériaux principaux. Les poteaux, les poutres, la structure des planchers, les murs extérieurs, les châssis des portes et des fenêtres, les volets – tout est en aluminium. Pour ce genre de maison, les conventions architecturales prescriraient normalement une structure visible et de légers panneaux de remplissage. Mais Ito rejette ce dictat, peut-être trop évident, trop hiérarchique, trop occidental à ses yeux. Il y a bien des éléments de structure linéaire en aluminium, cruciformes, qui fonctionnent comme des poteaux, mais ils sont cachés dans l'épaisseur – de soixante-dix millimètres seulement – des murs extérieurs. Ceux-ci sont eux-mêmes constitués de tôle nervurée de trente centimètres de largeur, dans laquelle de la mousse d'isolation a été pulvérisée. Il s'agit plus d'une ingénierie de précision que d'une construction classique de maison. Même une forme aussi simple requiert un éventail étonnamment étendu de composants, dont différentes sortes de joints en caoutchouc pour empêcher le tout de faire un bruit de ferraille lorsque le vent souffle.

1 Plan du rez-de-chaussée

1 *Entrée*
2 Pièce avec tatamis
3 Salle de séjour
4 Salle de bain
5 Cour intérieure
6 Toilettes
7 Chambre
8 Cuisine

2 Plan du premier étage

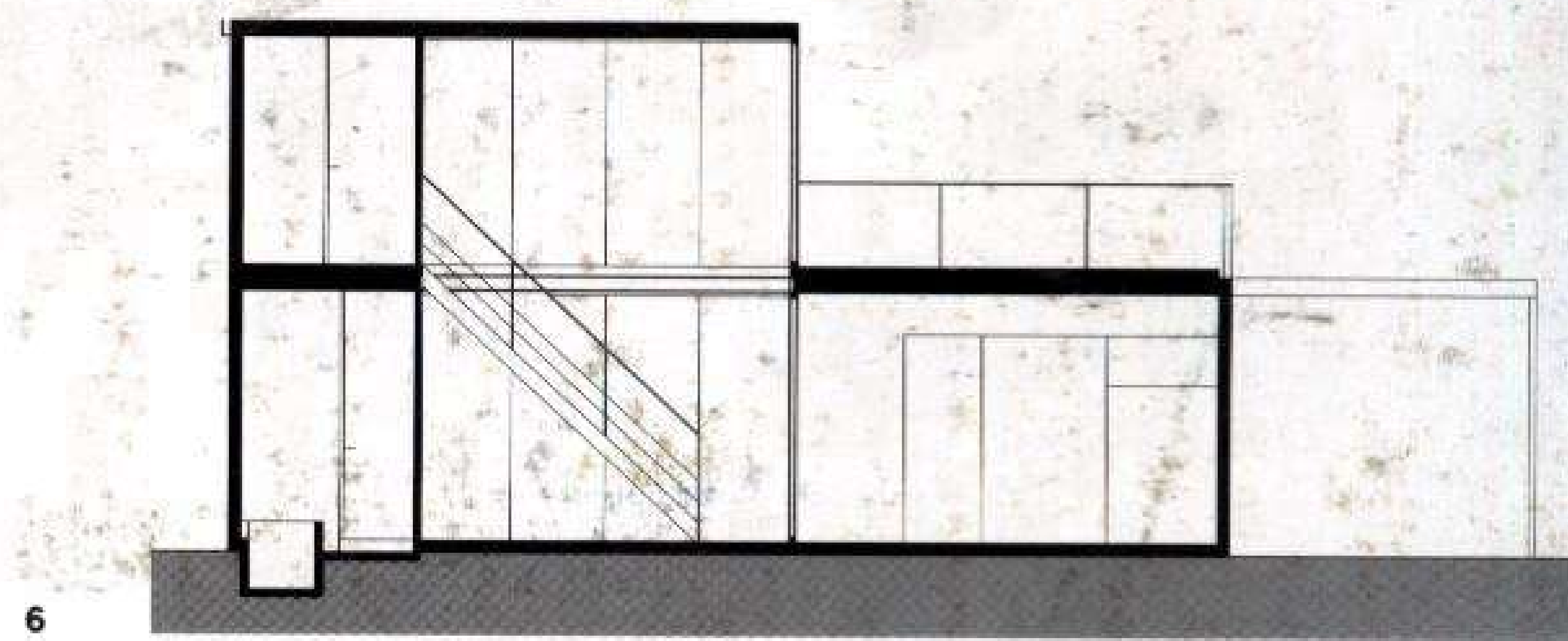
1 *Partie supérieure de la cour intérieure*
2 Chambre
3 Toit-terrasse

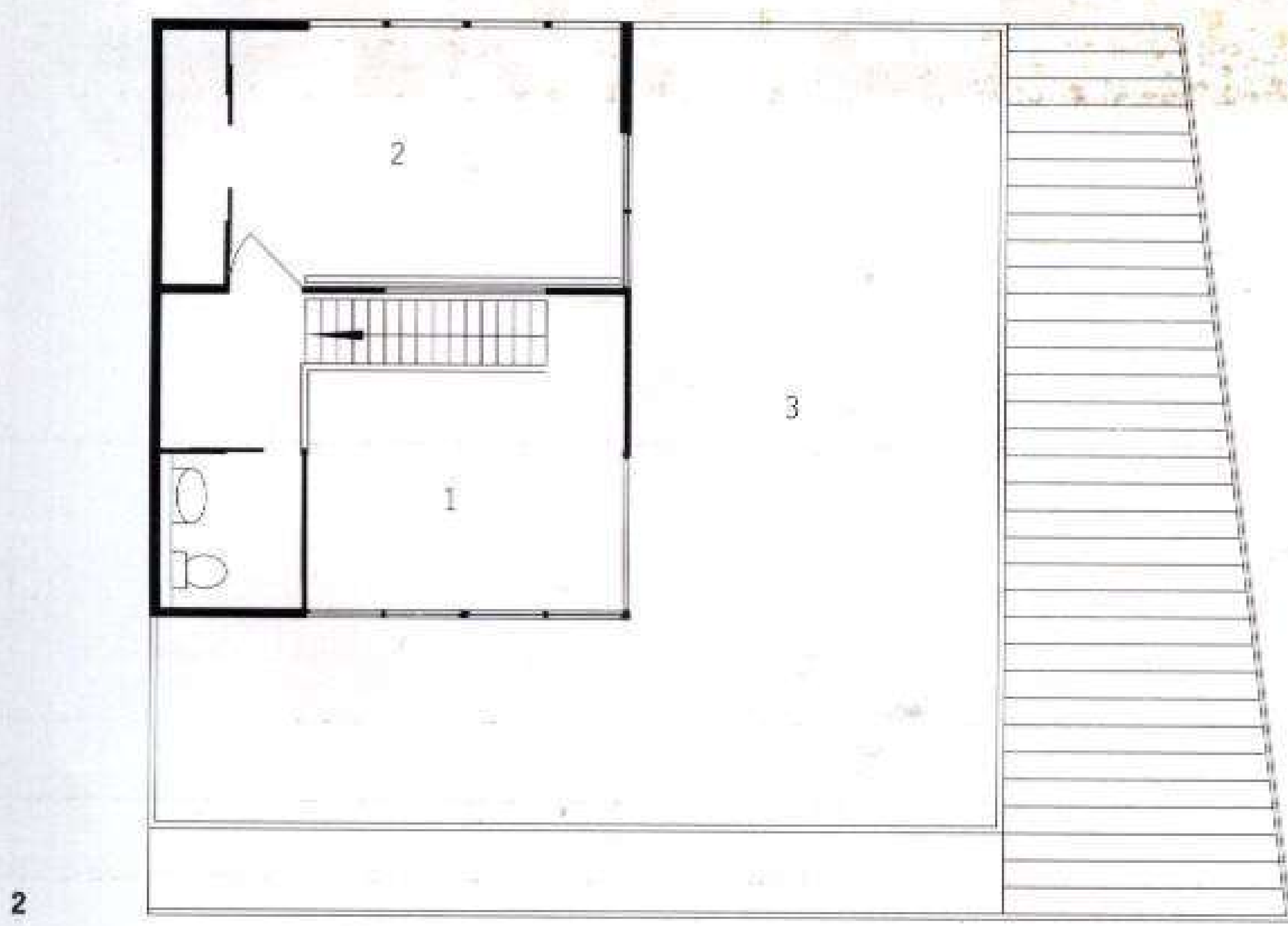
3 Élévation est

4 Coupe B-B

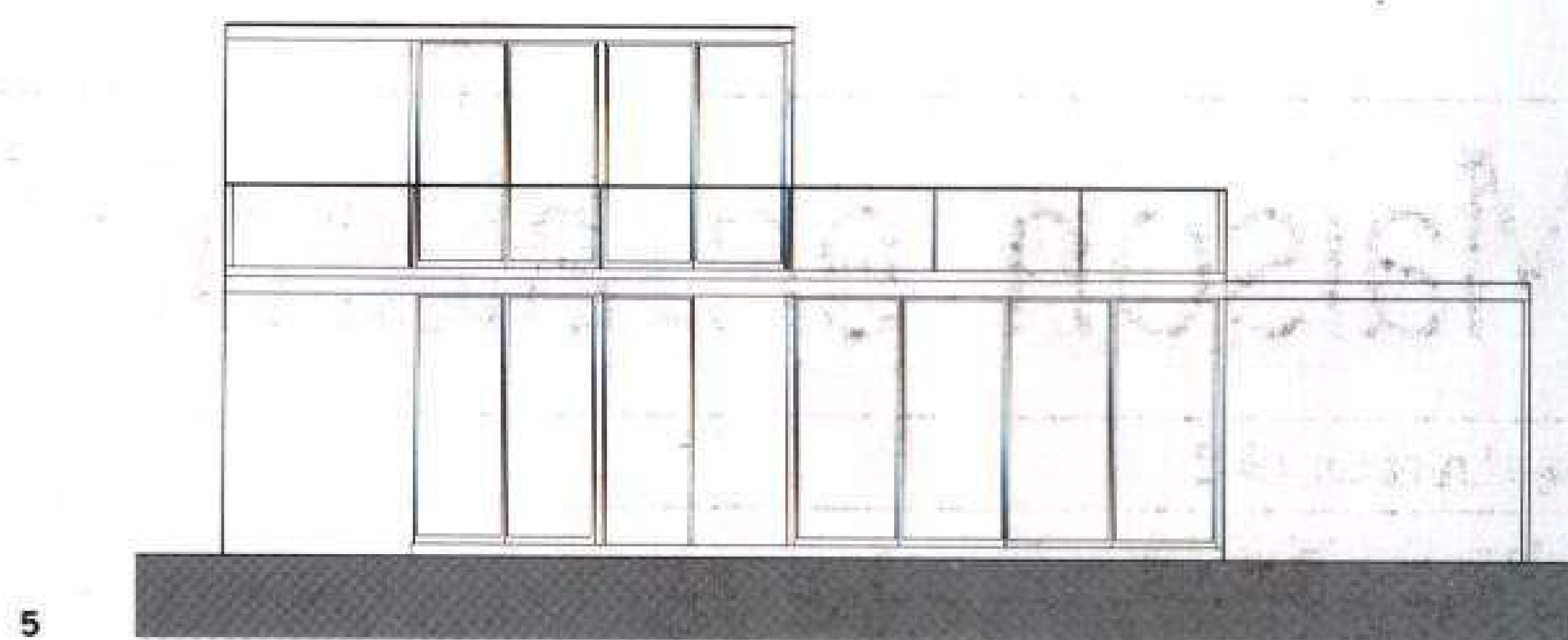
5 Élévation sud

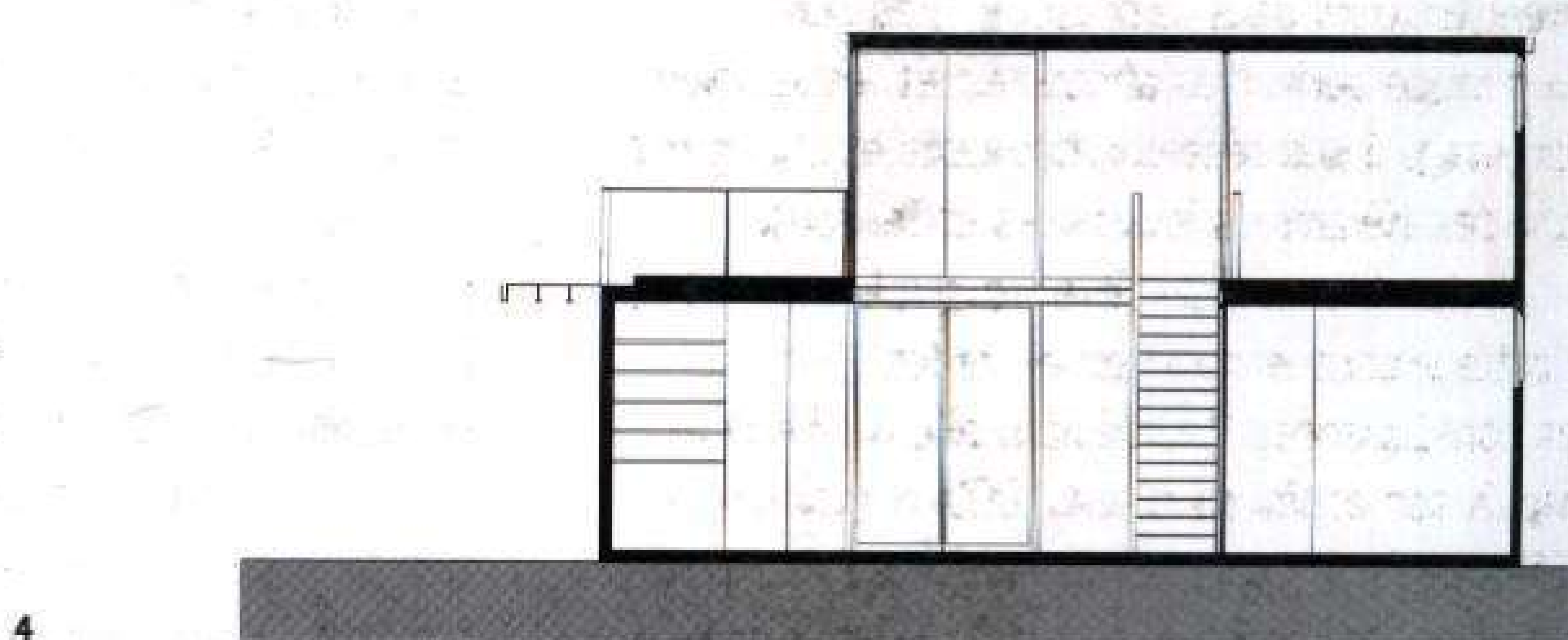
6 Coupe A-A

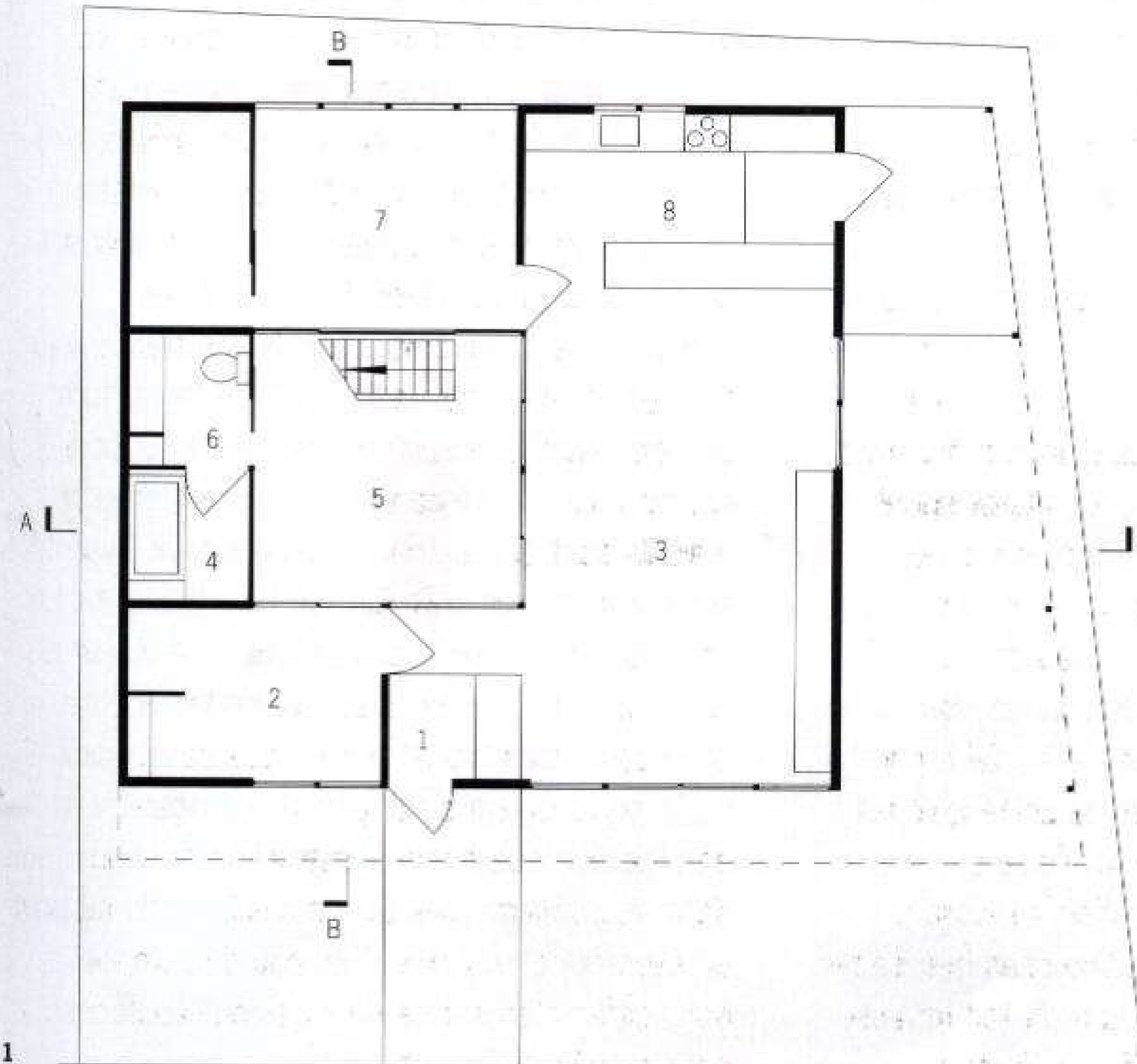

6



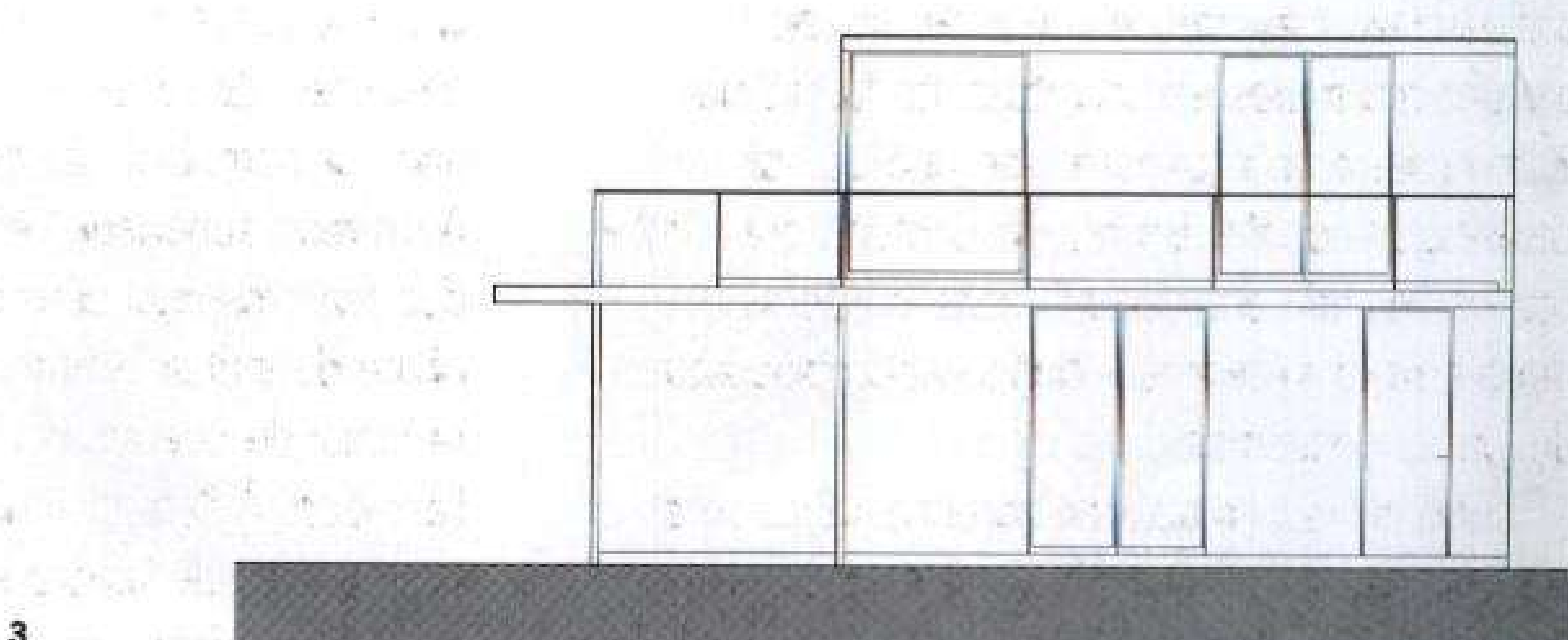
2


5


4

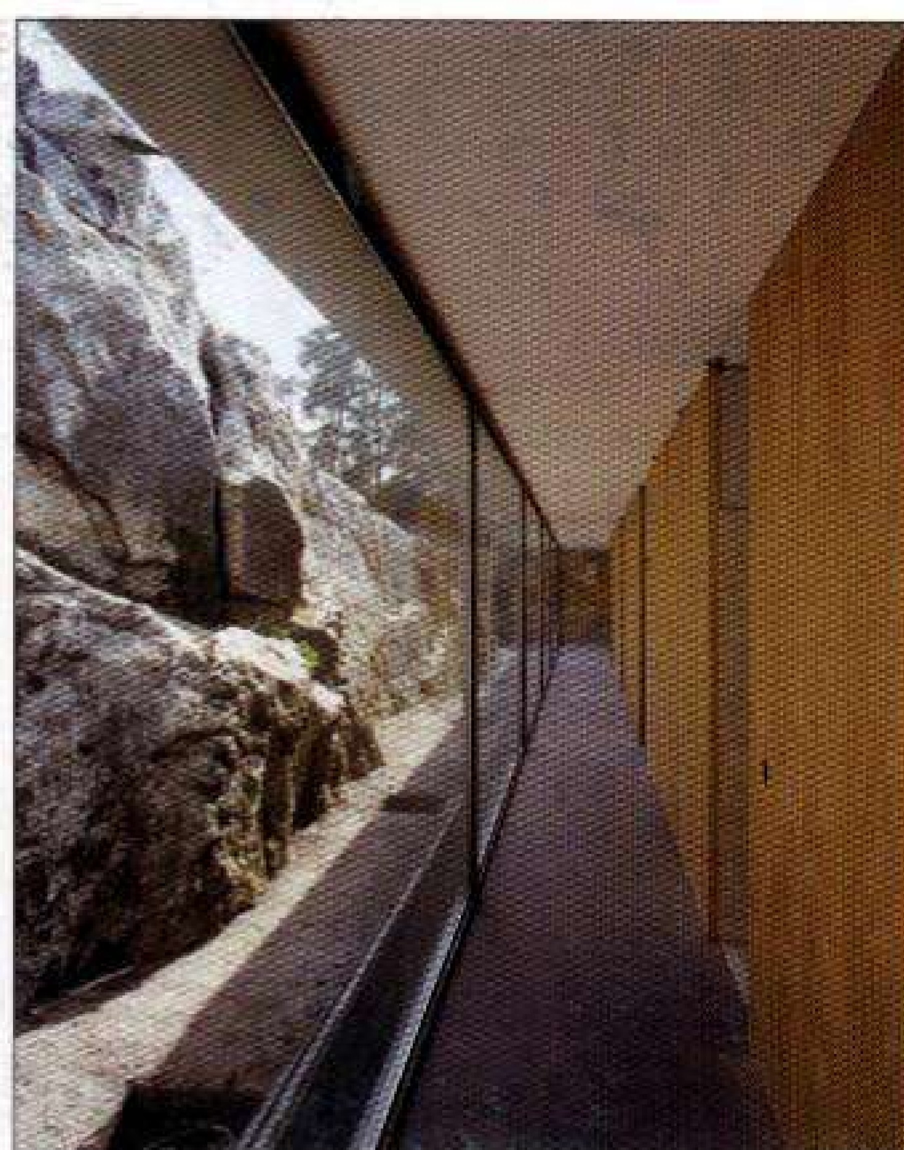


1


3







Maison à Moledo

Eduardo Souto de Moura, né en 1952

Moledo, Portugal, 2000

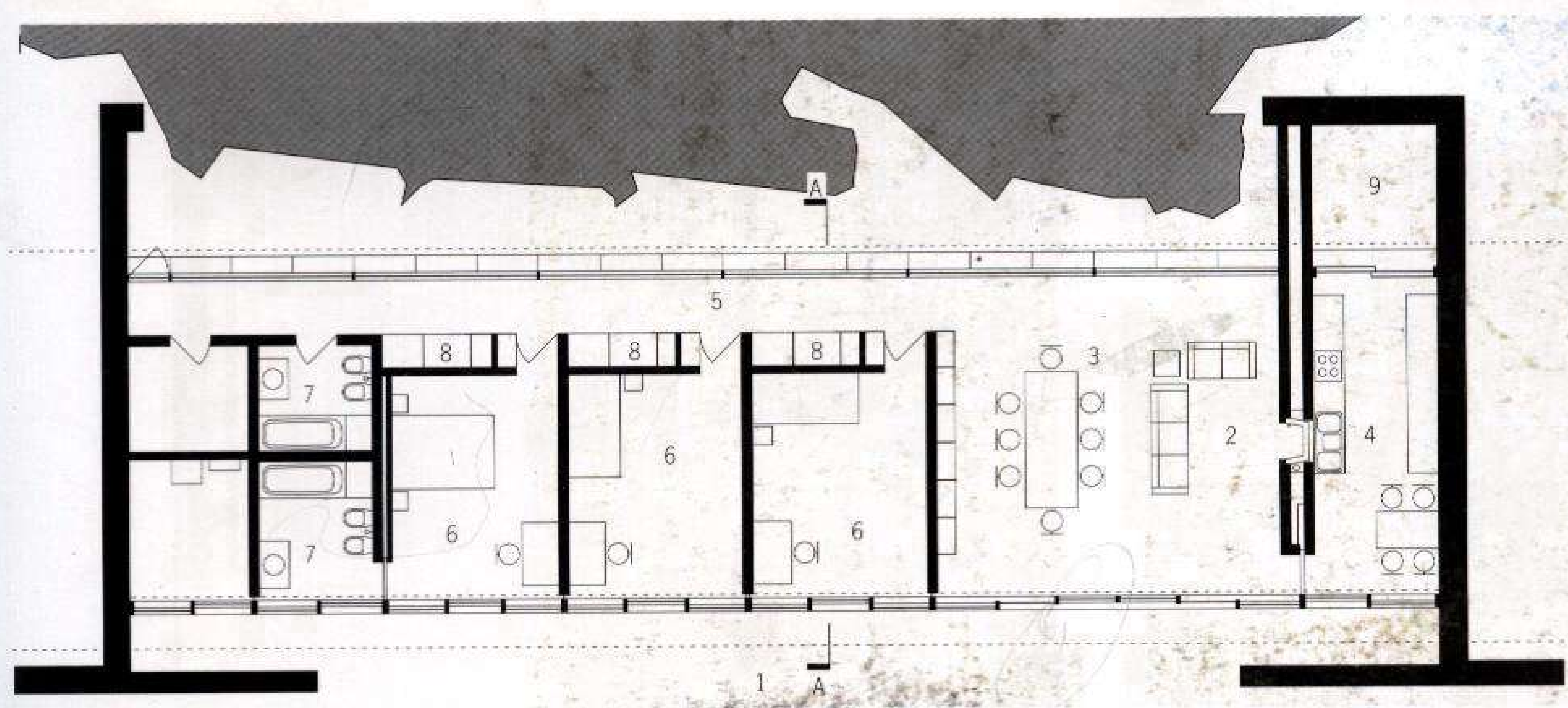
Eduardo Souto de Moura est affilié à l'école de Porto dont le chef de file est Alvaro Siza. Il a été l'élève de ce dernier et a travaillé dans son agence de 1974 à 1979. Il est donc l'héritier d'un modernisme particulier, régional, resté fidèle à la cause moderne durant les années postmodernistes, et que l'on a finalement redécouvert et célébré dans les années 1990. Mais Souto de Moura n'est nullement un Siza au petit pied. Son architecture est plus simple, plus nette et plus abstraite quoiqu'elle accorde un intérêt égal aux qualités spécifiques des lieux. Souto de Moura est connu pour ses maisons, que l'on peut considérer comme un ensemble de variations sur un même thème. Ce thème doit quelque chose à Mies van der Rohe mais on y décèle aussi l'influence d'artistes tel le sculpteur américain Donald Judd. La maison de Moledo est simple jusqu'au minimalisme mais la vraie simplicité n'est pas facile à atteindre. C'est l'aboutissement d'un long processus d'analyse, de raffinement, de choix et de difficiles décisions.

Les caractéristiques du site importent plus à Souto de Moura que les exigences du client, surtout lorsque, comme ici, le cahier des charges consiste en une liste conventionnelle de pièces et que le site pose des problèmes délicats : une grande étendue à flanc de colline, terrassée pour l'agriculture, descendant en pente raide vers la côte atlantique avec des gradins d'un mètre cinquante de hauteur retenus par des murs en moellons. Souto de Moura avait déjà eu affaire à un site analogue pour une autre maison, mais à Moledo les gradins étaient trop peu profonds et trop peu élevés pour servir de plateforme sur laquelle construire aisément. Il persuada donc le client de faire remodeler entièrement le flanc de la colline de manière que les gradins soient moins nombreux et plus larges. Le déplacement des murs de soutènement demanda des années et s'avéra plus coûteux que la maison elle-même.

Étant donné la clarté du cahier des charges, les gradins et la vue sur la mer, la solution évidente eût été de construire une maison d'aspect uniforme sur l'un des gradins, adossée à un mur de soutènement. Une solution plus subtile eût été de repousser la maison vers l'arrière dans le mur de soutènement de manière que le gradin forme une terrasse sur le devant.

Souto de Moura alla plus loin. Il construisit la maison sur le gradin mais laissa un vide derrière, très étroit, et fit du mur postérieur une grande paroi en verre donnant sur une pente rocheuse. Cela transforma complètement l'intérieur, en particulier la qualité de la lumière du jour. L'éclat et l'obscurité que l'on associe habituellement aux pièces d'aspect uniforme est banni par la « lumière de remplacement » provenant du puits de lumière. Et le couloir de ce plan linéaire devient non un tunnel dépendant d'une lumière d'emprunt mais un petit canyon entre les murs intérieurs plaqués de bois et la pente rocheuse.

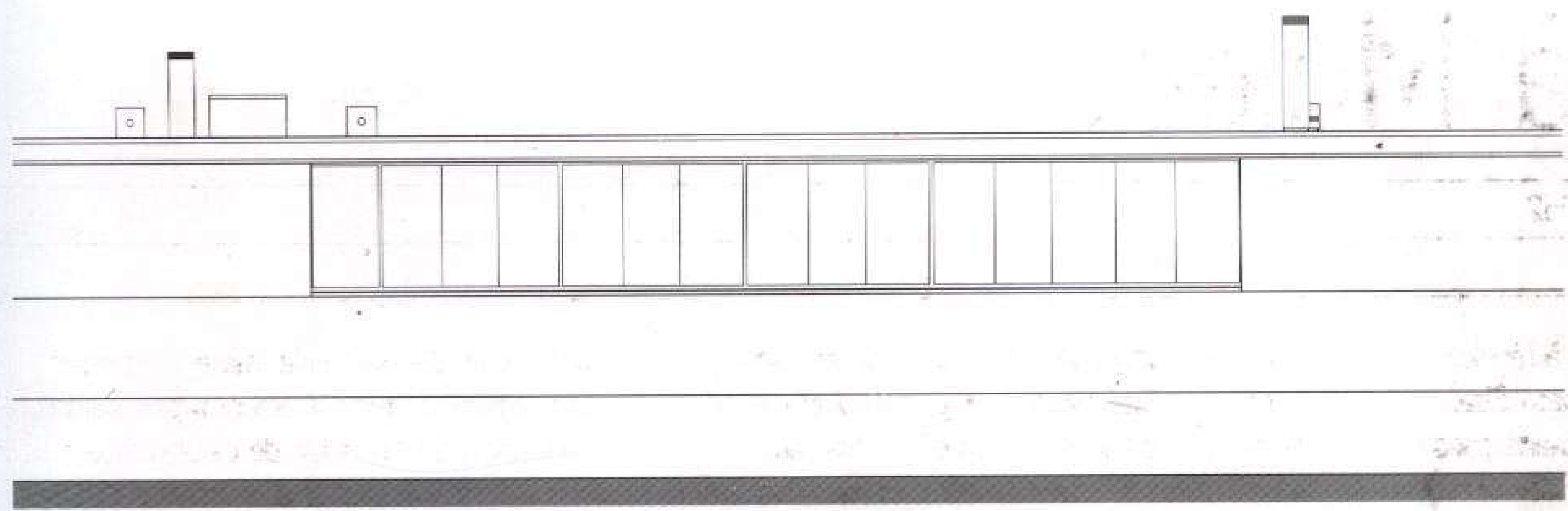
Le mur avant est également en verre, lequel est encastré dans des portes coulissantes aux châssis en bois ; curieusement, la sensation de fluidité spatiale ou d'ambiguïté entre intérieur et extérieur est absente. Le plan régulier – une simple rangée de pièces – semble accentuer l'enfermement plutôt que l'ouverture. Cette impression est renforcée par l'extension des murs de soutènement qui passent devant le verre à chaque extrémité de la façade, faisant écran à la cuisine, à la salle de bain et aux locaux techniques. Les matériaux utilisés à l'extérieur se retrouvent à l'intérieur, mais sont comme domestiqués. Le beau mur cyclopéen en granit de la salle de séjour, par exemple, ressemble à une version adoucie de la pente rocheuse. Les sols sont pour la plupart couverts de planches de bois et les plafonds forment une surface continue simplement plâtrée qui unifie tous les espaces. Il n'y a pas de porte d'entrée indépendante, le point d'entrée étant indiqué uniquement par un pavage en pierre devant la salle de séjour.



1

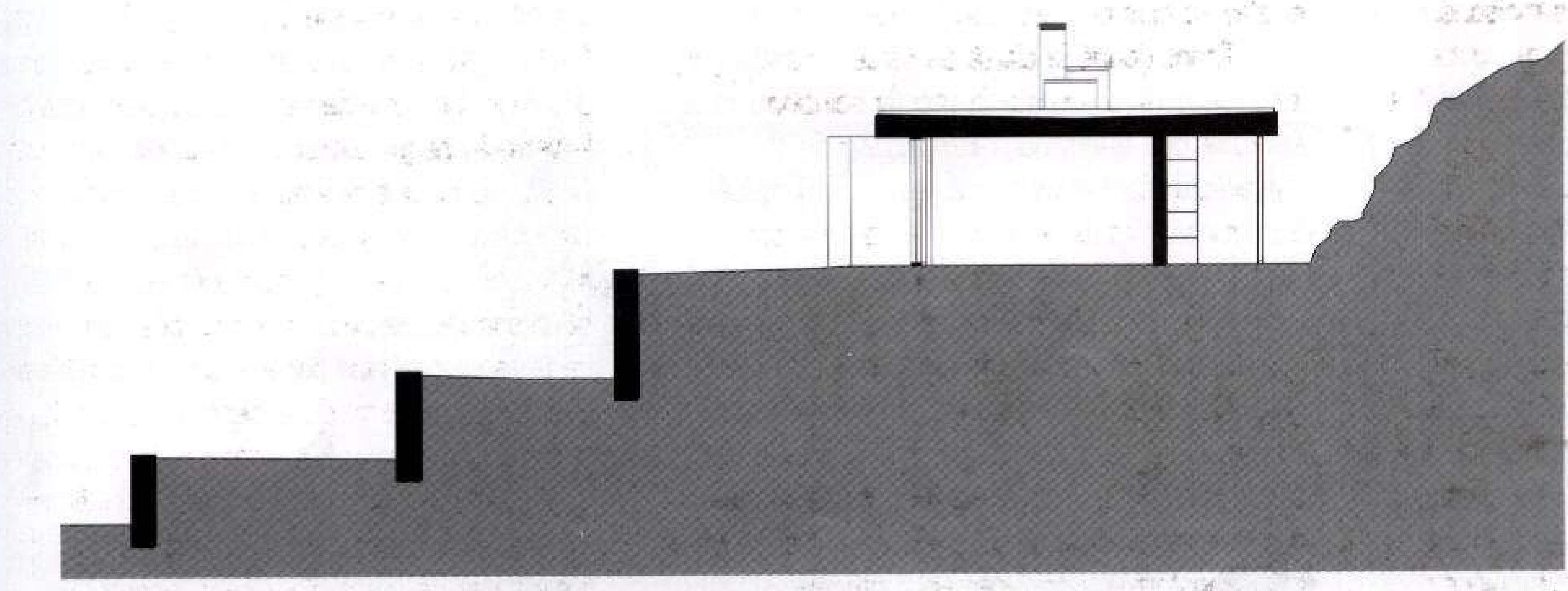
1 Plan du rez-de-chaussée

1 Terrasse
2 Salle de séjour
3 Salle à manger
4 Cuisine
5 Couloir
6 Chambres
7 Salles de bain
8 Penderies
9 Cour



2

2 Élévation ouest



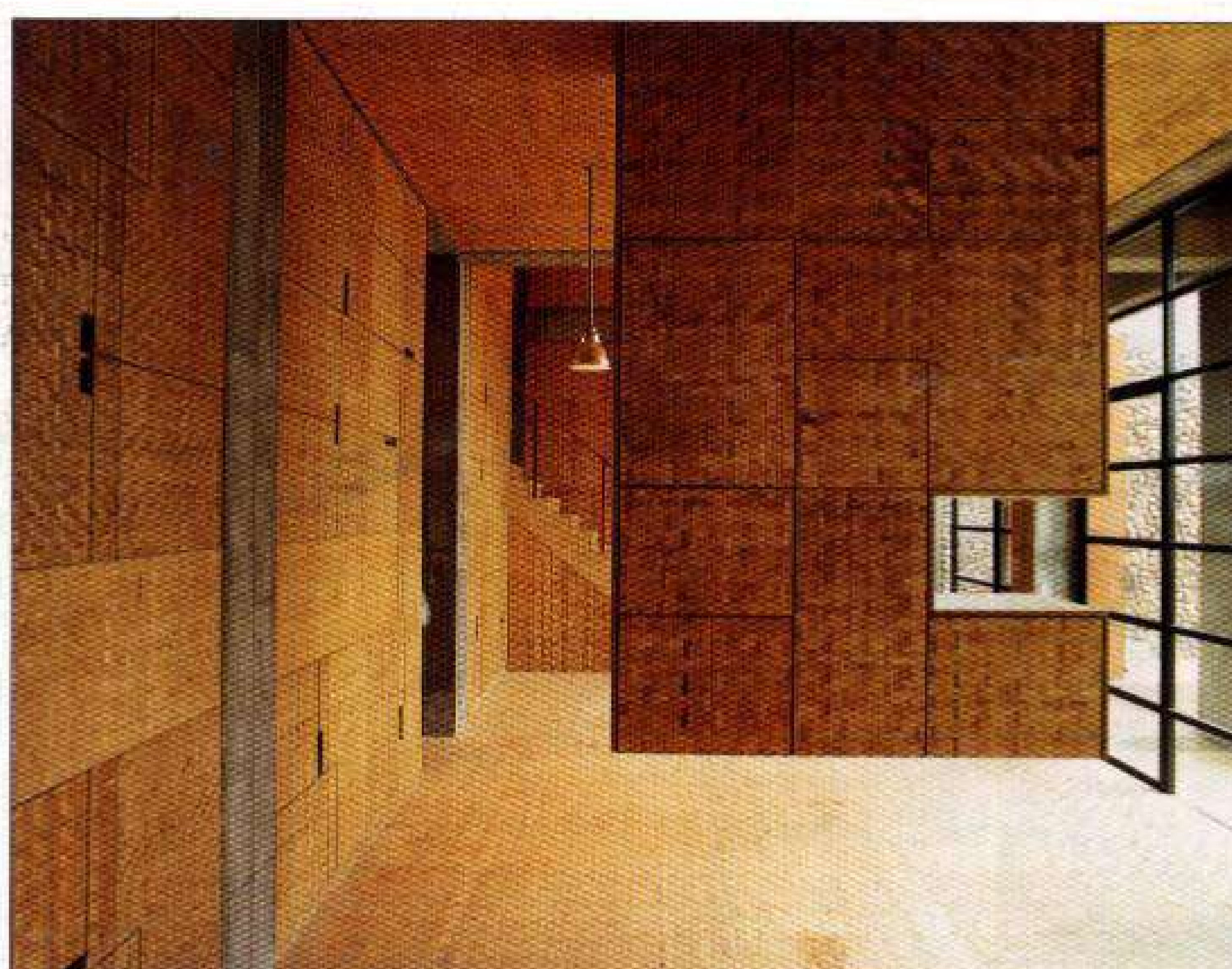
3

3 Coupe A-A



0 5 10 m





Maison du Père

Ma Qingyun, né en 1965

Xi'an, Shaanxi, Chine, 2000

Mada s.p.a.m. (pour Stratégie, planification, architecture, médias) est l'un des cabinets d'architecture de la nouvelle génération qui se sont développés avec le boom immobilier de la Chine moderne de l'économie de marché. Créé en 1999 et basé à Shanghai, le cabinet a déjà construit des bâtiments publics importants, dont la bibliothèque de l'université de Zhejiang et un grand centre culturel a Ningbo, sur les rives du Yangtze. Ma Qingyun est le jeune et dynamique directeur de Mada. En 1999, il conçut une maison pour son père près de Xi'an, l'ancienne capitale de la province de Shaanxi où l'on a trouvé la célèbre armée en terre cuite.

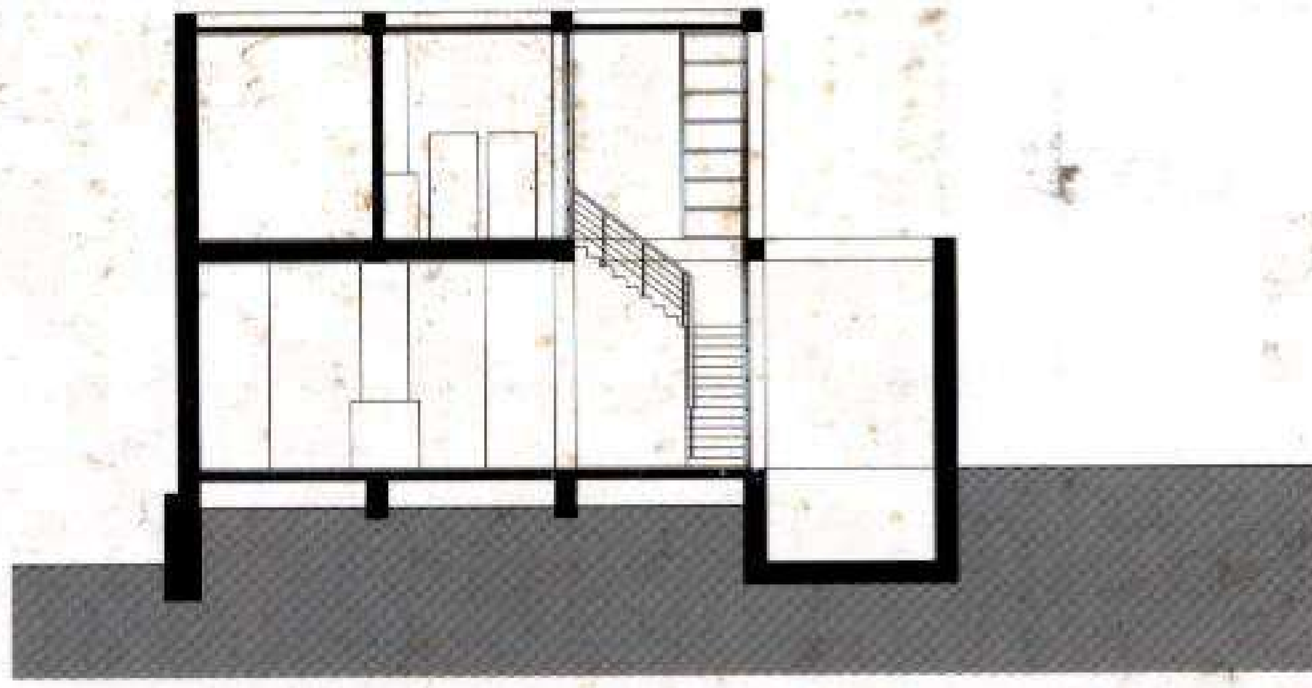
Le site se trouve sur le flanc d'une colline souvent noyée dans le brouillard au pied des monts Qinlin. La maison semble parfaitement dans son élément, bien que ce soit une boîte abstraite qui, au premier abord, ne présente pas de caractéristiques chinoises reconnaissables. On y a toutefois employé abondamment un matériau de construction de la région : des galets provenant du lit de la rivière Shaanxi, toute proche. Ils auraient, semble-t-il, été ramassés par la population locale au fil des années. Ils sont empilés, sans mortier apparent, pour former le remplissage des murs dont l'ossature est en béton armé gris foncé. Leur texture a une qualité extraordinaire, presque hallucinatoire, semblable à celle d'œufs de grenouille pétrifiés ou comme la peau verruqueuse d'un reptile. Mais c'est l'ossature qui dicte la forme de la maison. Son plan carré est repris en écho par la cour d'entrée carrée, pavée d'une version adoucie des pierres en silex des murs et dotée d'un bassin réfléchissant.

La façade avant de la maison est un rectangle austère divisé en trois travées et en deux niveaux par les lignes épaisses et sombres des poteaux et des poutres en béton. Les six ouvertures sont toutes complètement remplies par des volets coulissants et pliants couverts de bambou tressé. Lorsque les volets sont ouverts, une complexité interne apparaît. Les vrais murs, en retrait des volets dans le renfoncement d'un balcon, sont tous en verre avec une ossature en métal noir.

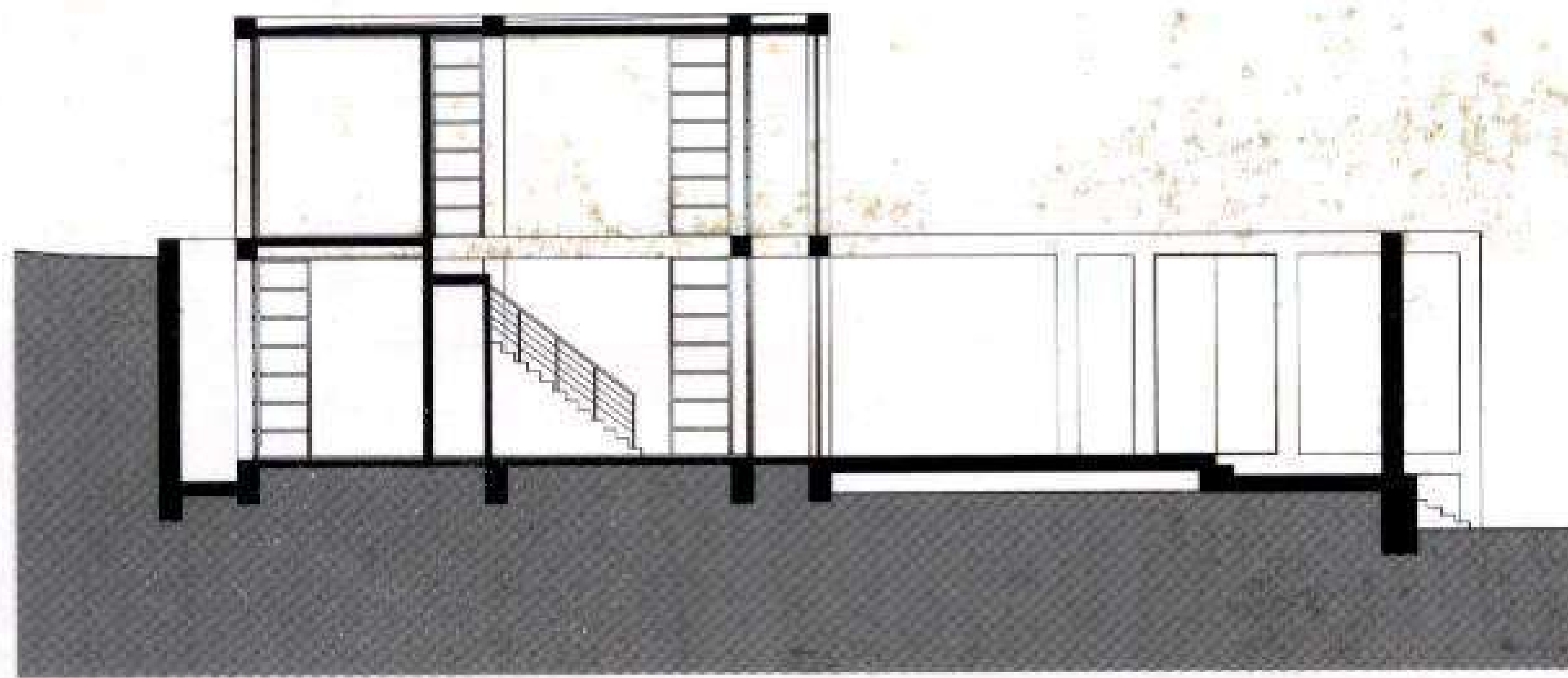
Il y a deux balcons au niveau supérieur, mais d'une demi-travée de large seulement, le reste de cet espace intermédiaire étant en double hauteur. À l'intérieur, l'une des travées de la salle de séjour principale, cette dernière occupant toute la largeur de la maison, est également en double hauteur, et l'escalier s'élève dans un angle. Une espèce de boîte semblable à un conduit de cheminée, suspendue au plafond, s'arrête à une certaine distance du plancher pour délimiter la partie salle à manger à l'autre extrémité de la pièce. Et tout – murs, plancher, plafond, portes – est couvert de bambou tressé.

Les autres pièces sont traitées de manière similaire. Les ouvertures, tant intérieures qu'extérieures, sont toujours de la hauteur de la pièce et les fenêtres ont des volets. La palette des couleurs et des matériaux est très réduite – béton, pierre et bambou, à l'intérieur et à l'extérieur –, l'intérieur étant indiscutablement plus beau tel qu'on le voit sur la plupart des photographies, sans meubles. Sur le côté nord de la maison, une autre cour intérieure, longue et étroite, est entièrement occupée par une piscine.

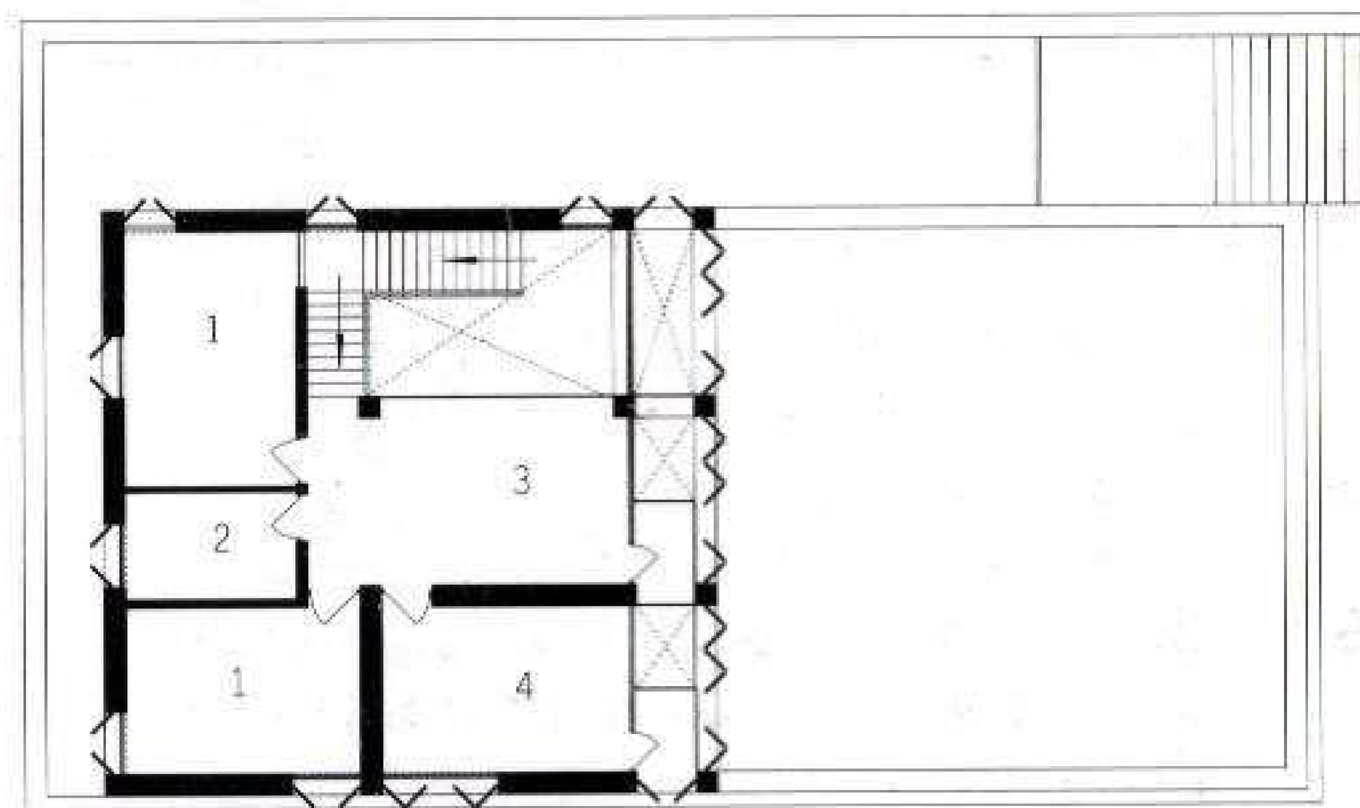
Cette maison est-elle vraiment chinoise ? Peut-être que non. Pour un œil européen, elle rappelle beaucoup certains bâtiments des architectes suisses Herzog et de Meuron et Peter Zumthor. Le fantôme de Louis I. Kahn hante aussi les lieux. On ne sera donc pas étonné d'apprendre que Ma Qingyun a étudié à l'université de Pennsylvanie.



1 Coupe A-A

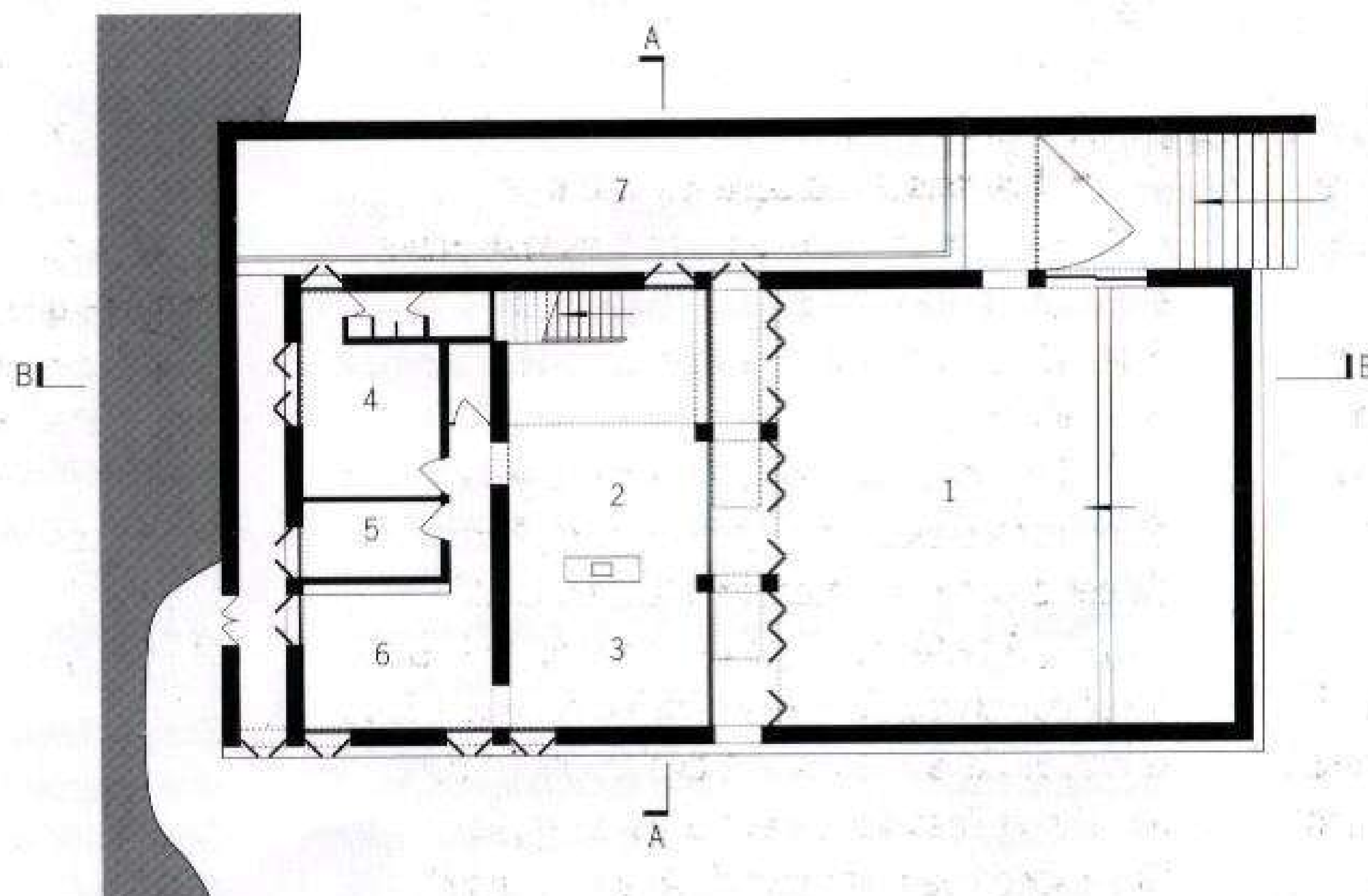


2 Coupe B-B



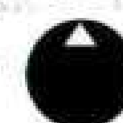
3 Plan du premier étage

1 Chambres d'amis
2 Salle de bain
3 Cabinet de travail
4 Chambre principale



4 Plan du rez-de-chaussée

1 Cour intérieure
2 Salle de séjour
3 Salle à manger
4 Chambre d'amis
5 Salle de bain
6 Cuisine
7 Piscine



Bibliographie sélective

Histoire générale

Banham, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age* (Oxford, Architectural Press, 1962)
Benevolo, Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne*, 3 vol. (Paris, Dunod, 1984-1987)
Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950* (Montréal, McGill-Queens University Press, 1998)
Curtis, William, *L'Architecture moderne depuis 1900* (Paris, Phaidon, 2004)
Frampton, Kenneth, *L'Architecture moderne : une histoire critique* (Paris, Philippe Sers, 1985)
Giedion, Sigfried, *Espace, temps, architecture* (Paris, Denoël, 2004)
Hitchcock, H.R. et Johnson, Philip, *Le Style international* (Paris, Parenthèses, 2001)
Jackson, Lesley, *Contemporain. Architecture et intérieurs des années 1950* (Paris, Phaidon, 2004)
Jencks, Charles, *Mouvements modernes en architecture* (Bruxelles, Mardaga, 1978)
Jencks, Charles, *Le Langage de l'architecture postmoderne* (Paris, Denoël, 1977)
Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius* (Harmondsworth, Penguin, 1991)
Spier, Steven et Tschanz, Martin, *Swiss Made* (Londres, Thames and Hudson, 2003)
Weston, Richard, *Modernism* (Londres, Phaidon, 1996)
Weston, Richard, *Maisons du xxe siècle* (Paris, éditions Hazan, 2002)

Maisons du xxe siècle

Barreneche, Raul A., *Maisons contemporaines, vol. 2* (Paris, Phaidon, 2006)
Benton, Tim, *Les Villas de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, 1920-1930* (Paris, Philippe Sers, 1984)
Dunster, David, *Key Buildings of the Twentieth Century, vol. 1: Houses 1900-1944* (Londres, Architectural Press, 1985)
Dunster, David, *Key Buildings of the Twentieth Century, vol. 2: Houses 1945-1989* (Londres, Butterworths, 1990)
Frampton, Kenneth, *Grands Architectes et maisons américaines du xxe siècle* (Paris, Le Seuil, 1995)
Hess, Alan, et Weintraub, Alan, *Frank Lloyd Wright : les maisons* (Paris, Le Chêne, 2006)
Jackson, Neil, *The Modern Steel House* (Londres, Spon, 1996)
McCoy, Esther, *Case Study Houses 1945-1962* (Los Angeles, Hennessey & Ingalls, 1977)
McGrath, Raymond, *Twentieth-Century Houses* (Londres, Faber 1934)
Melhuish, Clare, *Maisons contemporaines* (Paris, Phaidon, 2004)
Pollock, Naomi, *Maisons japonaises contemporaines* (Paris, Phaidon, 2006)
Pople, Nicolas, *Maisons expérimentales* (Paris, Le Seuil, 2001)
Saito, Yutaka, *Louis I. Kahn: Houses 1940-1974* (Tokyo, Toto, 2003)
Sudjic, Deyan, et Beyerle, Tulga, *Home: the Twentieth-Century House* (Londres, Laurence King, 1999)
Tinniswood, Adrian, *Maisons Art déco* (Paris, Octopus, 2003)
Welsh, John, *Modern House* (Londres, Phaidon, 1999)
Weston, Richard, *Maisons du xxe siècle* (Paris, Hazan, 2002)
Yorke, F.R.S., *The Modern House* (Londres, Architectural Press, 1951)
Zabalbeascoa, Anatxu, *Les Maisons du siècle* (Paris, Le Seuil, 1998)

Monographies

Aalto, Alvar Weston, Richard, *Alvar Aalto* (Paris, Phaidon, 1995)
Aalto, Alvar Reed, Peter, *Alvar Aalto: between Humanism and Materialism* (New York, Museum of Modern Art, 1998)
Ando, Tadao Nussaume, Yann, *Tadao Ando et la question du milieu* (Paris, éditions du Moniteur, 1999)
Asplund, Erik Gunnar Holmdahl, Gustav (éd.), *Gunnar Asplund Architect 1885-1940* (Stockholm, Byggförlaget, 1981)
Asplund, Erik Gunnar Cruickshank, Dan (éd.), *Erik Gunnar Asplund* (Londres, Architects' Journal, 1988)
Ban, Shigeru McQuaid, Matilda, *Shigeru Ban* (Paris, Phaidon, 2004)
Barragán, Luis Pauly, Danièle, *Luis Barragán. L'espace et l'ombre, le mur et la couleur* (Bâle et Boston, Birkhäuser, 2002)
Bawa, Geoffrey Robson, David, *Geoffrey Bawa: the Complete Works* (Londres, Thames and Hudson, 2002)
Behnisch, Günter Gauzin-Müller, Dominique, *Behnisch & Partners: 50 Years of Architecture* (New York, John Wiley & Sons, 1998)
Behrens, Peter Anderson, Stanford, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century* (Cambridge, Mass., MIT Press, 2000)
Bo Bardi, Lina *Lina Bo Bardi* (Milan, Charta/ Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993)
Bofill, Ricardo Huart, Annabelle d', *Ricardo Bofill : Taller de Arquitectura* (Paris, éditions du Moniteur, 1992)
Botta, Mario Pizzi, Emilio, *Mario Botta: the Complete Works*, 3 vol. (Bâle et Boston, Birkhäuser, 1990, 1997)
Breuer, Marcel Driller, Joachim, *Breuer Houses* (Londres, Phaidon, 2000)
Breuer, Marcel Hyman, Isabelle, *Marcel Breuer, Architect: the Career and the Buildings* (New York, Abrams, 2001)
Buckminster Fuller, Richard Gorman, Michael John, *Buckminster Fuller: Designing for Mobility* (Milan, Skira, 2005)
Campo Baeza, Alberto Pizza, Antonio, *Alberto Campo Baeza: Works and Projects* (Barcelone, Gili, 1999)
Coderch, José Antonio Pizza, Antonio, et Roviro, Josep M. (éd.), *Coderch 1940-1964: in Search of Home* (Barcelone, Collegi d'Arquitectes de Catalunya, 2000)
Connell, Amyas Sharp, Dennis (éd.), *Connell Ward & Lucas: Modern Movement Architects in England 1929-1929* (Londres, Book Art, 1994)
Correa, Charles Frampton, Kenneth (éd.), *Charles Correa* (Londres, Thames and Hudson, 1996)
De la Sota, Alejandro Alejandro de la Sota *et al.*, *The Architecture of Imperfection* (Londres, AA Publications, 1997)
Eames, Charles et Ray Kirkham, Pat, *Charles and Ray Eames* (Cambridge, Mass., MIT Press, 1995)
Eisenman, Peter Eisenman, Peter, *Diagram Diaries* (Londres, Thames and Hudson, 2001)
Ellwood, Craig Jackson, Neil, *Craig Ellwood* (Londres, Laurence King, 2002)
Fathy, Hassan Steele, James, *An Architecture for the People: the Complete Works of Hassan Fathy* (Londres, Thames and Hudson, 1997)
Fehn, Sverre Norberg-Schulz, Christian, et Postiglione, Gennaro, *Sverre Fehn. Opera completa* (Milan, Electa, 1997)
Foster, Norman Jenkins, David (éd.), *Norman Foster, vol. 1 et 4* (Munich, Prestel, 1991-2004)
Frey, Albert Rosa, Joseph, *Albert Frey Architect* (New York, Rizzoli, 1990)
Gehry, Frank numéro spécial d'*El Croquis*, n° 117, 2003
Goff, Bruce De Long, David G., *Bruce Goff: toward Absolute Architecture* (New York, Architectural History Foundation ; Cambridge, Mass., et Londres, MIT Press, 1988)
Goldfinger, Ernö Warburton, Nigel, *Ernö Goldfinger: the Life of an Architect* (Londres, Routledge, 2003)
Graves, Michael Nichols, Karen (éd.), *Michael Graves. Buildings and Projects, 1995-2003* (New York, Rizzoli, 2004)
Gray, Eileen Constant, Caroline, *Eileen Gray* (Paris, Phaidon, 2003)
Gray, Eileen Adam, Peter, *Eileen Gray : une biographie* (Paris, Adam Biro, 1989)
Greene, Charles et Henry Smith, Bruce, *Greene & Greene: Master Builders of the American Arts and Crafts Movement* (Londres, Thames and Hudson, 2000)

Gropius, Walter Nerdinger, Winfried (éd.), *Gropius. Opera completa* (Milan, Electa, 1993)
Herzog, Thomas *Thomas Herzog: Architektur + Technologie* (Munich et Londres, Prestel, 2001)
Hopkins, Michael et Patty Davies, Colin, *Hopkins: the Work of Michael Hopkins and Partners* (Londres, Phaidon, 1993)
Ito, Toyo *Toyo Ito. Structures légères, détails* (Paris, éditions du Moniteur, 2003)
Johnson, Philip Jenkins, Stover, et Mohney, David, *The Houses of Philip Johnson* (New York et Londres, Abbeville Press, 2001)
Kahn, Louis I. Rivalta, Luca, *Louis I. Kahn* (Paris, éditions du Moniteur, 2003)
Koenig, Pierre Steele, James, et Jenkins, David, *Pierre Koenig* (Londres, Phaidon, 1998)
Koolhaas, Rem Koolhaas, Rem, et Mau, Bruce, *SMLXL* (Rotterdam, 010 Publishers, 1995)
Koolhaas, Rem collectif, *À propos de Rem Koolhaas* (Paris, éditions du Moniteur, 2004)
Krier, Rob *Rob Krier on Architecture* (Londres, Academy Editions, 1982)
Kurokawa, Kisho *Kisho Kurokawa* (Paris, éditions du Moniteur, 1995)
Kurokawa, Kisho Guiheux, Alain, *Kisho Kurokawa, architecte : le métabolisme, 1960-1975* (Paris, Centre Pompidou, 1997)
Lasdun, Denys Curtis, William, J.R., *Denys Lasdun: Architecture, City, Landscape* (Londres, Phaidon, 1994)
Lautner, John Campbell-Lange, Barbara-Ann, *John Lautner, 1911-1994 : l'espace illimité* (Paris, Taschen, 2005)
Le Corbusier Dion, Mathilde, et Ragot, Gilles, *Le Corbusier en France* (Paris, éditions du Moniteur, 1997)
Le Corbusier et Pierre Jeanneret Boesiger, M., Bill, M., Stonorov, O. (éd.), *Œuvre complète en 8 vol.* (Bâle et Boston, Birkhäuser, 1929-1970)
Le Corbusier Boesiger, Willy, et Girsberger, Hans, *Le Corbusier, 1910-1965* (Bâle, Birkhäuser, 1999)
Loos, Adolf Tournikiotis, Panayotis, *Loos* (Paris, Macula, 1991)
Loos, Adolf Schezen, Roberto, *Adolf Loos. Architecture 1903-1932* (Paris, Le Seuil, 1996)
Lutyens, Edwin Stamp, Gavin, *Edwin Lutyens. Country Houses* (Londres, Aurum, 2001)
Maas, Winy *Reading MVRDV* (Rotterdam, NAi, 2003)
Mackintosh, Charles Rennie Garcias, Jean-Claude, *Charles Rennie Mackintosh* (Paris, éditions Hazan, 1989)
Marshall, Barrie Beck, Haig, et Cooper, Jackie, *Denton Corker Marshall: Rule Playing and the Ratbag Element* (Bâle, Birkhauser, 2000)
Maxwell Fry, Edwin Hitchens, Stephen (éd.), *Fry Drew Knight Creamer: Architecture* (Londres, Lund Humphries, 1978)
Meier, Richard Rogers, R., *Richard Meier. Houses* (New York, Rizzoli, 1996)
Melnikov, Konstantin Starr, S. Frederick, *Melnikov, Solo Architect in a Mass Society* (Princeton, Princeton University Press, 1978)
Mies van der Rohe, Ludwig Lambert, Phyllis (éd.), *Mies in America* (Montréal, Canadian Centre for Architecture, 2001)
Mies van der Rohe, Ludwig Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe* (Paris, éditions du Moniteur, 1996)
Miralles, Enric Tagliabue, Benedetta, *Enric Miralles. Works and Projects 1975-1995* (New York, The Monacelli Press, 1996)
Miralles, Enric numéro spécial d'*El Croquis*, 2000
Moore, Charles Allen, Gerald, *Charles Moore* (Paris, éditions du Moniteur, 1982)
Murcutt, Glenn Fromonot, Françoise, *Glenn Murcutt* (Paris, Gallimard, 2003)
Neutra, Richard Leet, Stephen, *Richard Neutra's Miller House* (New York, Princeton Architectural Press, 2004)
Neutra, Richard MacLamprecht, Barbara, *Richard Neutra Complete Works* (Cologne, Taschen, 2000)
Pawson, John Sudjic, Deyan, *John Pawson: Works* (Londres, Phaidon, 2005)
Predock, Antoine Collins, Brad (éd.), *Antoine Predock: Houses* (New York, Rizzoli, 2000)
Prouvé, Jean Prat, Nathalie (éd.), *Jean Prouvé* (Paris, galerie Jousse Seguin, 1998)
Prouvé, Jean *Jean Prouvé, constructeur, 1901-1984* (Ville de Nancy, et Paris, RMN, 2001)
Rietveld, Gerrit collectif, *Gerrit Rietveld. Œuvre complète, 1888-1964* (Paris, Centre Pompidou, 1992)
Rogers, Richard Powell, Kenneth, *Richard Rogers Complete Works. Volumes 1 et 2* (Londres, Phaidon, 1994-2001)
Rudolph, Paul Domin, Christopher et Paul, Joseph King, *Rudolph. The Florida Houses* (New York, Princeton Architectural Press, 2002)
Scharoun, Hans Blundell Jones, Peter *Hans Scharoun* (Londres, Phaidon, 1995)
Schindler, Rudolph Steele, James, *R.M. Schindler* (Cologne, Taschen, 1999)
Seidler, Harry Dobney, Stephen (éd.), *Harry Seidler: Selected and Current Works* (Mulgrave, Images, 1997)
Sejima, Kazuyo, et Nishizawa, Ryue/Sanaa « Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa, 1995-2000 », *El Croquis*, n° 99, 2000
Siza, Alvaro Frampton, Kenneth, *Alvaro Siza Complete Works* (Londres, Phaidon, 2000)
Siza, Alvaro Cianchetta, Alessandra, et Molteni, Enrico, *Alvaro Siza: Private Houses 1954-2004* (Milan, Skira, 2004)
Smithson, Alison et Peter Krucker, Bruno, *Complex Ordinariness. The Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson* (Zurich, ETH Hönggerberg, 2002)
Smithson, Alison et Peter Smithson, Alison, et Peter, *The Charged Void. Architecture* (New York, The Monacelli Press, 2002)
Smithson, Alison et Peter Smithson, Alison, et Peter, *The Charged Void. Urbanism* (New York, The Monacelli Press, 2005)
Snozzi, Luigi Lichtenstein, Claude, *Luigi Snozzi* (Bâle, Birkhauser, 1997)
Souto de Moura, Eduardo Esposito, Antonio, et Leoni, Giovanni, *Eduardo Souto de Moura* (Milan, Electa, 2003)
Torres, Elías, et Lapeña, José Antonio Martínez Buchanan, Peter, et Quetglas, José M., *Lapeña/Torres* (Barcelone, Gili, 1990)
Ushida, Eisaku, et Findlay, Kathryn *Ushida Findlay* (Barcelone, Gili, 1998)
Utzon, Jørn Weston, Richard, *Utzon* (Hellerup, Bløndal, 2002)
Utzon, Jørn Fromonot, Françoise, *Jørn Utzon* (Paris, Gallimard, 1998)
Van Berkel, Ben, et Bos, Caroline Betsky, Aaron, *et al.*, *Un Studio Un Fold* (Rotterdam, NAi, 2002)
Venturi, Robert Constantinopoulos, Vivian, *Ventu[ri] Scott Brown and Associates on Houses and Housing* (Londres, Academy Editions, 1992)
Voysey, Charles Hitchmough, Wendy, *C. F. A. Voysey* (Londres, Phaidon, 1995)
Wright, Frank Lloyd McCarter, Robert, *Frank Lloyd Wright* (Paris, Phaidon, 2002)
Wright, Frank Lloyd Futagawa, Yukio, et Brooks Pfeiffer, Bruce, *Frank Lloyd Wright. Architecture* (Tokyo, GA Traveler, 2003)
Wright, Frank Lloyd, Aalto, Alvar et Eames, Charles et Ray McCarter, Robert, Steele, James, et Weston, Richard, *Architecture in Detail. 3. Twentieth Century Houses* (Londres, Phaidon, 1999)
Yeang, Ken Powell, R., *Rethinking the Skyscraper. The Complete Architecture of Ken Yeang* (Londres, Thames and Hudson, 1999)

Monographies de maisons

Casa Malaparte McDonough, Michael, *Malaparte : une maison qui me ressemble* (Paris, Plume, 2000)
Casa Ugalde Montaner, Josep M., *Coderch: Casa Ugalde* (Barcelone, Collegi d'Arquitectes de Catalunya, 1998)
Fallingwater McCarter, Robert, *Fallingwater: Frank Lloyd Wright* (Londres, Phaidon, 1994)
Maison Barnsdall Steele, James, *Barnsdall House: Frank Lloyd Wright* (Londres, Phaidon, 1992)

Maison Bavinger Goff, Bruce, *Bavinger House, Norman, Oklahoma, 1950, Price House, Bartlesville, Oklahoma, 1957-1966/ Bruce Goff* (Tokyo, ADA Edita, 1975)
Maison Eames Steele, James, *Eames House: Charles and Ray Eames* (Londres, Phaidon, 1994)
Maison Farnsworth Vandenberg, Maritz, *Farnsworth House: Ludwig Mies van der Rohe* (Londres, Phaidon, 2003)
Maison Gamble Bosley, Edward R., *Gamble House: Greene and Greene* (Londres, Phaidon, 1992)
Maison Hill Macaulay, James, *Hill House: Charles Rennie Mackintosh* (Londres, Phaidon, 1994)
Maisons Jaoul Maniaque, Caroline, *Le Corbusier et les maisons Jaoul* (Paris, Picard, 2005)
Maison Johnson Whitney, David, et Kipnis, Jeffrey (éd.), *Philip Johnson, la maison de verre* (Paris, Gallimard-Electa, 1997)
Maison Lina Bo Bardi Bo Bardi, Lina, et Carvalho Ferraz, Marcelo, *Casa de Vidro: São Paulo, Brasil, 1950-1951* (Lisbonne, Blau [1999])
Maisons des maîtres du Bauhaus Thoner, Wolfgang, *The Bauhaus Life: Life and Work in the Master's Houses Estate in Dessau* (Leipzig, Seemann, 2003)
Maison Melnikov Pallasmaa, Juhani, avec Gozak, Andrei, *The Melnikov House, Moscow (1927-1929): Konstantin Melnikov* (Londres, Academy Editions, 1996)
Maison Robie *The Robie House of Frank Lloyd Wright* (Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1984)
Maison Schröder Mulde, Bertus, et Van Zijl, Ida, *The Rietveld Schröder House* (New York, Princeton Architectural Press, 1999)
Maison Tugendhat Hammer-Tugendhat, Daniela, et Tegethoff, Wolf (éd.), *Ludwig Mies van der Rohe: the Tugendhat House* (Vienne, Springer, 2000)
Maison Vanna Venturi Schwartz, Frederic (éd.), *Mother's House: the Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill* (New York, Rizzoli, 1992)
Maison Wittgenstein Wijdeveld, Paul, *Ludwig Wittgenstein, architect* (Londres, Thames and Hudson, 1993)
Villas La Roche-Jeanneret Sbriglio, Jacques, *Le Corbusier : les villas La Roche-Jeanneret* (Bâle, Birkhauser, 1997)
Villa Mairea Saito, Yutaka, *Villa Mairea* (Tokyo, Toto Shuppan, 2005)
Villa Savoye Sbriglio, Jacques, *Le Corbusier : la Villa Savoye* (Bâle, Birkhauser, 1999)
Willow Road Powers, Alan, *2 Willow Road, Hampstead* (Londres, National Trust [1996])

Crédits photographiques

Front cover Norman McGrath
10h Colin Davies
10bg Richard Weston
10bd Michael Freeman
11h Colin Davies
11b Pavel Stecha
12h Ezra Stoller/Esto
12b Fondation Le Corbusier
13hg © Crown copyright NMR
13hd Richard Bryant/Arcaid
13b Marcell Seidler/Harry Seidler and Associates
14hg Nick Dawe/Arcaid
14hd Bildarchiv Foto Marburg
15hg Fondation Le Corbusier
15hd Ezra Stoller/Esto
15b Colin Davies
16 Hans Werlemann/OMA
17h Roberto Schezan/Esto
17b Richard Weston
18h The Estate of R. Buckminster Fuller
18b Martin Charles
19h M et Mme Whitney
19b Colin Davies
22 Bildarchiv Foto Marburg
24 © Crown copyright NMR
26g M et Mme Whitney
26d Martin Charles
28 Richard Weston
30 Richard Weston
32 Richard Weston
34 Fondation Le Corbusier
36 Martin Charles
38 Frank den Oudsten, Amsterdam
40 Colin Davies
42 Scot Zimmerman
44 Richard Weston
46 Fondation Le Corbusier
48 Fondation Le Corbusier
50 Richard Weston
52 Alexander Hartmann
54 Archipress/Lucien Hervé
56 Colin Davies
58 Bildarchiv Foto Marburg
60 Margherita Spiluttini
62g Hans Engel
62d Bildarchiv Monheim/AKG Images, Londres
64 Richard Bryant/Arcaid
66 Kari Haavisto
68 Michael Freeman
69 Dion Neutra, Architect © et Richard and Dion Neutra Papers, Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library, Ucla
70 Philippe Garner
72 Nick Dawe/Arcaid
74 Pavel Stecha
76 Alexander Hartmann
78 Pavel Stecha
80 Colin Davies
82 Albert Frey/Albert Frey Collection/Architecture & Design Collection, University Art Museum, University of California, Santa Barbara
84 Hans Scharoun Archive
86 Colin Davies
88 Colin Davies
90 Paul Rocheleau
92 Richard Weston
94 Richard Weston
96 Nick Dawe/Arcaid
98 RIBA
100 Wolfgang Voigt
102 Ezra Stoller/Esto
104 The Estate of R. Buckminster Fuller
106 Colin Davies
107 © 2007 Eames Office LLC (www.eamesoffice.com)
108g Norman McGrath
108d Paul Rocheleau
110 Marcell Seidler/Harry Seidler and Associates
112 Colin Davies
114 Instituto Lina Bo e P.M. Bardi
116 Marte Catalan
118 Jan Utzon
120 Michael Freeman
122 Richard Weston
124 Martin Charles
126 © J. Paul Getty Trust. Julius Shulman Photography Archive. Research Library at the Getty Research Institute (2004.R.10)
128 Colin Davies
130 Roger Last/Bridgeman Art Library
132 Roberto Schezen/Esto
134 © J. Paul Getty Trust. Julius Shulman Photography Archive. Research Library at the Getty Research Institute (2004.R.10)
136 © J. Paul Getty Trust. Julius Shulman Photography Archive. Research Library at the Getty Research Institute (2004.R.10)
138 Roberto Schezen/Esto
140 Morley Baer Photography Trust © 2007. Special Collections, University Library, University of California Santa Cruz
142 Richard Bryant/Arcaid
144 Richard Einzig/Arcaid
146 Tom Yee/House & Garden © 1973 Condé Nast Publications Inc.
148 Fondation Barragán
150 Richard Bryant/Arcaid
152 Scott Tallon Walker Architects
154 Aga Khan Trust for Culture
156 Luís Ferreira Alves
158 Roberto Schezan/Esto
160 Paul Rocheleau
162 Ezra Stoller/Esto
164 Archives Krier Kohl Architects
166 Tomio Ohashi
168 Serena Vergano
170 Eduard Hueber
172 Fundacion Alejandro de la Sota, Madrid
174g James Mortimer
174d Matthew Weinreb
176 Peter Aaron/Esto
178 Tadao Ando
180 Richard Schenkirz
182 Botta Archive
184 Jerónimo Junquera, Liliana Obal Arquitectos, Madrid
186 T.R. Hamzah & Yeang Sdn Bhd
188 Max Dupain and Associates Pty Ltd. Photo Eric Sierins
190 Hisao Suzuki
192 Grant Mudford
194 Lluis Casals
196 Charles Correa Associates
198 Tim Hursley
200 Richard Bryant/Arcaid
202 Sverre Fehn
204 Hisao Suzuki
206 Hans Werlemann/OMA
208 Behnisch & Partner, Stuttgart
210 Ushida Findlay
212 Colin Davies
214 Reiner Blunck
216 John Gollings
218 Hiroyuki Hirai
220 Christian Richters
222 The Japan Architect Co, Ltd.
224 Colin Davies
226 Christian Richters
228 Tomio Ohashi
230 Luís Ferreira Alves
232 MADA s.p.a.m., Chine
Back cover (from left to right) T. R. Hamzah et Yeang Sdn Bhd ; Kari Haavisto ; © J. Paul Getty Trust. Julius Shulman Photography Archive. Research Library at the Getty Research Institute (2004.R.10)

Tous les dessins, basés sur les documents originaux des architectes, sont de Adrian Scholefield et Gregory Gibbons avec la collaboration de Sam Austin, Mike Court, Katie Collins, Gemma Murphy, Olly Moore, Alastair Gambles, Christopher Richards, Sam Utting, Wesley Whittle et Robin Jackson.

Index

Les chiffres en **gras** renvoient aux entrées principales.
Les chiffres en *italique* renvoient aux illustrations.

À propos du CD

Le CD qui accompagne cet ouvrage est compatible avec les environnements Macintosh et Windows. Toutes les données du CD sont protégées par copyright et sont réservées à un usage privé. Tous les tracés reproduits dans l'ouvrage et compris dans le CD ont été réalisés spécialement pour cette publication et sont basés sur les plans originaux des architectes. Les tracés des œuvres de Luis Barragán sont © Fondation Barragán, Suisse/DACS 2007. Les tracés des œuvres de Peter Behrens sont © DACS 2007. Les tracés des œuvres de Le Corbusier sont © FLC/ADAGP, Paris et DACS Londres 2007. Les tracés des œuvres de Jean Prouvé sont © ADAGP, Paris et DACS Londres 2007. Les tracés des œuvres de Frank Lloyd Wright sont © ARS, New York et DACS Londres 2007.

Tracés réalisés par Adrian Scholefield et Gregory Gibbon avec la collaboration de Sam Austin, Mike Court, Katie Collins, Gemma Murphy, Olly Moore, Alastair Gambles, Christopher Richards, Sam Utting, Wesley Whittle et Robin Jackson.

Le CD comprend des fichiers pour chacun des plans, coupes et élévations de l'ouvrage. Les tracés de chaque bâtiment sont classés dans les dossiers numérotés ci-dessous. Ils sont fournis sous deux formats : les fichiers dont l'extension est « eps » sont des images vectorisées EPS Illustrator mais peuvent être ouverts par tout autre logiciel graphique tel que Photoshop ; les fichiers dont l'extension est « dwg » sont des images au format générique CAO et peuvent être ouverts par la plupart des logiciels de CAO. Les fichiers au format générique « dwg » ne sont pas compatibles avec l'attribut « solid fill » de nombreux logiciels de CAO d'architecture. Toutes les informations sont intégrées dans le fichier et peuvent être rétablies par les logiciels de CAO. Sélectionnez le polygone et changez les attributs sur « solid », les données concernant les couleurs devraient alors être rétablies automatiquement. Pour rétablir les « murs », sélectionnez tous les objets du calque de la classe « murs » et modifiez leurs attributs sur « solid ».

Tous les tracés sont à l'échelle 1/200.

Les correspondances entre numéros de dossier et bâtiments sont les suivantes :

1. Maison Behrens, Peter Behrens
2. Orchards, Edwin Lutyens
3. Hollybank, Charles Voysey
4. Maison Hill, Charles Rennie Mackintosh
5. Maison Gamble, Charles et Henry Greene
6. Maison Robie, Frank Lloyd Wright
7. Villa Schwob, Le Corbusier
8. Villa Snellman, Erik Gunnar Asplund
9. Villa Henny, Robert van't Hoff
10. Maison Barnsdall, Frank Lloyd Wright
11. Maison Ennis, Frank Lloyd Wright
12. Maison Schröder, Gerrit Rietveld
13. Villas La Roche-Jeanneret, Le Corbusier
14. Pavillon de l'Esprit nouveau, Le Corbusier
15. Lovell Beach House, Rudolph Schindler
16. Maisons des maîtres du Bauhaus, Walter Gropius
17. Villa Stein-de Monzie, Le Corbusier
18. Maison du Weissenhof, Le Corbusier
19. Maison Wolf, Ludwig Mies van der Rohe
20. Maison Moller, Adolf Loos
21. Maison Lange, Ludwig Mies van der Rohe
22. Maison Wittgenstein, Ludwig Wittgenstein
23. Maison Melnikov, Konstantin Melnikov
24. Lovell Health House, Richard Neutra
25. E1027, Eileen Gray
26. High and Over, Amyas Connell
27. Maison Müller, Adolf Loos
28. Maisons à Am Rupenhorn, Hans Luckhardt
29. Maison Tugendhat, Ludwig Mies van der Rohe
30. Villa Savoye, Le Corbusier
31. Maison Aluminaire, Alfred Lawrence Kocher et Albert Frey
32. Maison Schminke, Hans Scharoun
33. Villa Girasole, Ettore Fagiuoli
34. Sun House, Edwin Maxwell Fry
35. Maison Jacobs, Frank Lloyd Wright
36. Fallingwater, Frank Lloyd Wright
37. Villa Mairea, Alvar Aalto
38. Willow Road, Ernö Goldfinger
39. Newton Road, Denys Lasdun
40. Casa Malaparte, Adalberto Libera et Curzio Malaparte
41. Maison Chamberlain, Marcel Breuer
42. Maison Wichita, Richard Buckminster Fuller
43. Maison Eames, Charles et Ray Eames
44. Maison Johnson, Philip Johnson
45. Maison Rose Seidler, Harry Seidler
46. Maison Farnsworth, Ludwig Mies van der Rohe
47. Maison Lina Bo Bardi, Lina Bo Bardi
48. Casa Ugalde, José Antonio Coderch
49. Maison Utzon, Jørn Utzon
50. Case Study House nº 16, Craig Ellwood
51. Maison expérimentale, Alvar Aalto
52. Maison Prouvé, Jean Prouvé
53. Maison Bavinger, Bruce Goff
54. Maison Sugden, Alison et Peter Smithson
55. Villa Shodan, Le Corbusier
56. Maisons Jaoul, Le Corbusier
57. Case Study House nº 22, Pierre Koenig
58. Résidence Malin, John Lautner
59. Maison Esherick, Louis I. Kahn
60. Maison Moore, Charles Moore
61. Maison Vanna Venturi, Robert Venturi
62. Maison Creek Vean, Norman Foster et Richard Rog
63. Maison Hanselmann, Michael Graves ragers
64. San Cristobal, Luis Barragán
65. Maison Bawa, Geoffrey Bawa
66. Maison Tallon, Ronnie Tallon
67. Maison Fathy, Hassan Fathy
68. Maison Cardoso, Alvaro Siza
69. Maison Fisher, Louis I. Kahn
70. Maison VI, Peter Eisenman
71. Maison Douglas, Richard Meier
72. Maison Dickes, Rob Krier
73. Maison Capsule K, Kisho Kurokawa
74. Maison Bofill, Emilio Bofill
75. Maison Kalmann, Luigi Snozzi
76. Maison Dominguez, Alejandro de la Sota Martinez
77. Maison Hopkins, Michael et Patty Hopkins
78. Appartement Rudolph, Paul Rudolph
79. Maison Horiuchi, Tadao Ando
80. Maison à Regensburg, Thomas Herzog
81. Casa Rotunda, Mario Botta
82. Maison à Santander, Jerónimo Junquera et Estanislao Pérez Pita
83. Maison Roof Roof, Ken Yeang
84. Maison Magney, Glenn Murcutt
85. Casa Garau Agustí, Enric Miralles
86. Maison d'hôtes Winton, Frank Gehry
87. Cap Martinet, Elías Torres et José Antonio Martínez Lapeña
88. Maison à Koramangala, Charles Correa
89. Maison Zuber, Anton Predock
90. Maison Neuendorf, John Pawson et Claudio Silvest
91. Villa Busk, Sverre Fehn silvestrin
92. Casa Gaspar, Alberto Campo Baeza
93. Villa Dall'Ava, Rem Koolhaas
94. Maison Charlotte, Gunter Behnisch
95. Truss Wall House, Eisaku Ushida et Kathryn Findlay
96. Maison Cho en Dai, Norman Foster
97. Maison Marika-Alderton, Glenn Murcutt
98. Maison Marshall, Barrie Marshall
99. Furniture House, Shiguru Ban
100. Maison double, Bjarne Mastenbroek et Winy Maas
101. Maison M, Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa/SAN
102. Maison à Bordeaux, Rem Koolhaas sanaa
103. Maison Möbius, Ben van Berkel et Caroline Bos
104. Maison en aluminium, Toyo Ito
105. Maison à Moledo, Eduardo Souto de Moura
106. Maison du Père, Ma Quinyun